


ИЗД.
ШИПОВНИКЪ

Типографія - Сиріусъ - Спб. Рыночная, 10.

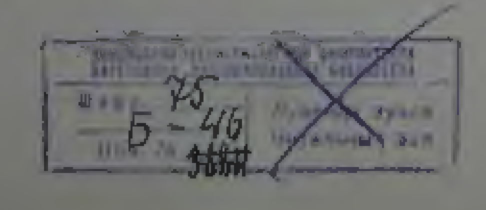
АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА

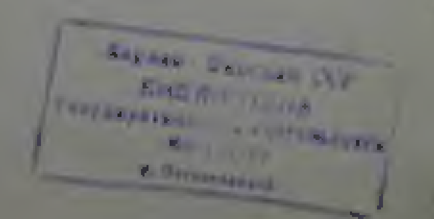
ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ



С. ПЕТЕРБУРГЪ.

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ“ MCMXII







П. П. Рубенсъ. *Галлерея Уффици во Флоренціи.*

ФЛАМАНДСКІЙ ПЕЙЗАЖЪ.

П А М Я Т И

М О Е Г О   О Т Ц А

ПРЕДИСЛОВІЕ

СРЕДИ сужденій, высказанныхъ относительно системы, положенной нами въ основаніе «Исторіи живописи», — одно намъ представляется болѣе существеннымъ, нежели другія, и требующимъ нѣсколькихъ словъ поясненія.

Сужденіе это сводится къ нѣкоторому упреку въ томъ, что мы говоримъ о самыхъ тонкостяхъ, не успѣвъ еще создать въ читателѣ тотъ фундаментъ, который необходимъ для свободнаго и толковаго отношенія къ предмету, — иначе говоря, что трудъ нашъ представляетъ собой какое-то торжество спеціализаціи. Намъ, однако, кажется, что мнѣніе это лишено настоящихъ основаній, и всякій, кто прочтетъ первую часть нашего изслѣдованія, долженъ будетъ признать, что она-то и является той подготовительной «общей частью», присутствіе которой мы считаемъ необходимымъ во всякомъ крупномъ историческомъ трудѣ.

Намъ представляется, что означенному недоразумѣнію въ отношеніи къ нашему труду способствуетъ не столько существо положенной въ основаніе его системы, не столько принятое нами дѣленіе на категоріи, сколько наименованіе первой изъ нихъ, — чрезмѣрно узкое для той области, изученіе которой мы себѣ здѣсь намѣтили. Намъ важно было избрать для изученія въ первую очередь тотъ элементъ живописнаго творчества, который можетъ считаться наиболѣе общимъ для всѣхъ эпохъ и школъ. Мы занялись тѣмъ, что въ живописныхъ произведеніяхъ является наименѣе зависящимъ отъ идей и требованій «внѣ-художественнаго порядка» и на чемъ легче всего можно прослѣдить развитіе «чисто-живописныхъ» исканій. Этотъ, лишенный спеціальнаго термина элементъ мы и обозначили словомъ «пейзажъ». Однако, такимъ образомъ расширенное понятіе даннаго слова оказалось, дѣйствительно, не

всѣмъ понятнымъ, да и мы сами въ теченіе своего изложенія вынуждены были часто замѣнить его выраженіями: сценарій, постановка, декорація, мѣсто дѣйствія и даже въ извѣстныхъ случаяхъ — ансамбль и чисто-живописная идея.

Дурно или хорошо существо избранной системы, покажетъ лишь весь трудъ въ цѣломъ. Но мы заранѣе увѣрены, что наша система должна привести къ всестороннему и самостоятельному обслѣдованію предмета во всемъ его объемѣ. Въ то же время мы рѣшаемся высказать сомнѣніе въ томъ, что тѣ же результаты могли бы быть достигнуты при уже существующихъ и принятыхъ всѣми системахъ, имѣющихъ, правда, за себя то, что онѣ совершенно ясны, но скрывающихъ подъ этой ясностью избитый схематизмъ и односторонность.

Первая часть нашего труда является, такимъ образомъ, введеніемъ въ пониманіе исторіи живописи, причемъ методомъ служитъ изученіе наиболѣе «общаго» элемента живописнаго творчества.

Намъ скажутъ еще, что было бы правильнѣе и проще измѣнить самое заглавіе первой части. Однако, если мы и согласимся, что нами была допущена въ этомъ наименованіи нѣкоторая натяжка, то все же это не способно побудить насъ къ замѣнѣ принятаго наименованія. Съ одной стороны, при недостаточности всей художественной терминологіи, мы сомнѣваемся, чтобы можно было найти болѣе точное выраженіе для даннаго понятія. Съ другой — мы не скрываемъ нашего желанія, чтобы расширенное пониманіе слова «пейзажъ» научило обнимать въ живописи сложнѣйшую категорію явленій, до сихъ поръ разрозненныхъ, и чтобы эта категорія пріобрѣла «признаніе» именно подъ даннымъ наименованіемъ, выражающимъ уже и въ своемъ узкомъ смыслѣ самую свободную и строгую область живописи.

ВСТУПЛЕНІЕ



Рис[illegible]

ПРЕЖДЕ чѣмъ приступ[illegible] не[illegible]ходимо установить, что именно мы стан[illegible] подъ словомъ пейзажъ.

Если мы обратимся къ [illegible] и попробуемъ раздѣлить весь историческ[illegible] категоріи, то мы замѣтимъ, что [illegible] передачи являются: съ одной стороны человѣкъ, съ другой — все что «не человѣкъ», все [illegible] все, что не обладаетъ человѣческимъ разумомъ, его стремленіями и [illegible]. Подъ эту послѣднюю категорію изображаемаго мы и хотимъ объединить [illegible] исторіи пейзажной живописи. [illegible] кажется, что натяжка въ терминологіи здѣсь можетъ быть оправдана какъ отсутствіемъ другого болѣе соотвѣтствующаго и болѣе охватывающаго слова, такъ и тѣмъ, что живопись, занятая изображеніемъ неба, горъ, полей, рѣкъ и деревьевъ, не отличается по существу отъ живописи, передающей зданія (вѣдь въ ходу терминъ «архитектурный пейзажъ»), «мертвую натуру» и жизнь животныхъ.

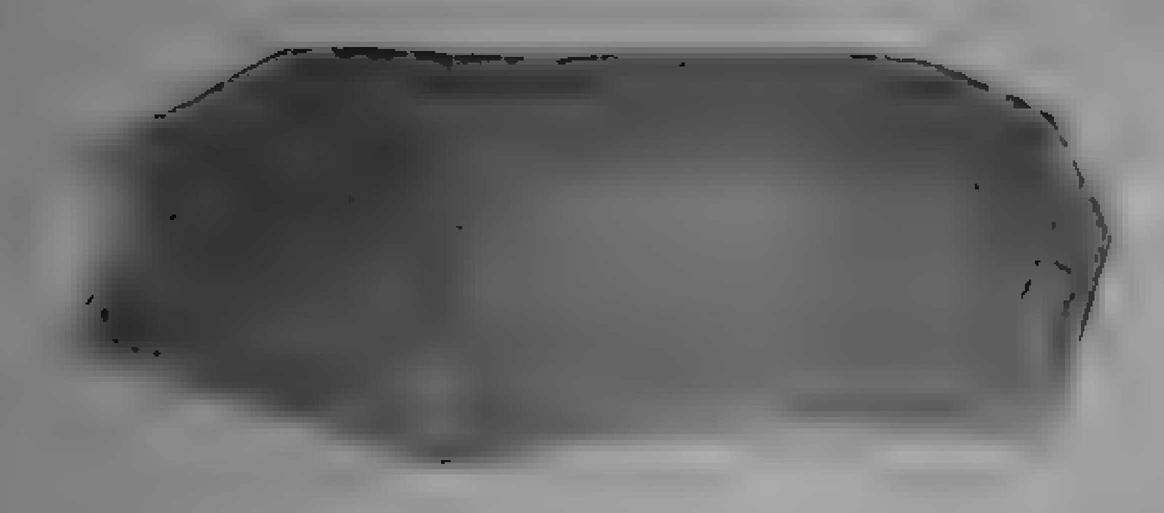
Разница, во всякомъ случаѣ, между двумя названными категоріями историческаго матеріала существенная. Въ одномъ случаѣ художникъ связанъ съ изображаемымъ общностью психологіи; изображаетъ ли онъ положительныя или отрицательныя явленія, онъ всегда имъ такъ или иначе сочувствуетъ. Въ другомъ онъ — зритель, стоящій какъ бы въ сторонѣ, или же лицо пассивное, подчиняющееся необъяснимымъ чарамъ вещей, съ которыми у него нѣтъ и не можетъ быть общенія, основаннаго на разумѣ и логикѣ. Какъ

членъ человѣческаго общества. Въ первой категоріи живописецъ всегда крѣпко заинтересованъ лично въ изображаемомъ; онъ никогда не объективенъ вполнѣ. И неуступчивый натуралистъ пишетъ дерево съ однимъ отношеніемъ, а стоящаго рядомъ человѣка — съ другимъ. Во второй категоріи художникъ безконечно болѣе свободенъ отъ зависимости литературнаго или чисто-духовнаго порядка.

Съ чисто-живописной (слѣдовательно съ наиболѣе современной) точки зрѣнія различіе между «пейзажемъ» и всей «человѣческой» живописью является также не только внѣшнимъ — «сюжетнымъ», но и внутреннимъ — «психологическимъ». Недаромъ именно пейзажъ играетъ все большую и большую роль въ теченіе исторіи искусства и постепенно даже вытѣсняетъ всѣ остальные роды живописи. Недаромъ на пейзажѣ воспитался импрессіонизмъ и всѣ разновидности новѣйшихъ подходовъ къ живописнымъ задачамъ. Въ настоящую минуту мы даже видимъ въ самой основѣ мѣняющееся отношеніе къ живописи: «чисто живописныя задачи» вытѣсняютъ всѣ остальныя. Объявлена война *сюжету*, объявлена война всякому «смыслу». Теперь и дерево, и человѣка стараются писать одинаково, съ одинаковымъ безразличіемъ къ ихъ сущности и съ одинаковымъ восторгомъ передъ ихъ внѣшнимъ обликомъ, ихъ живописной красотой. Даже теряется постепенно и самая способность по разному относиться къ разному.

Пожалуй, поэтому, все, что теперь творитъ *передовое* художество, можетъ быть, согласно внутреннему отношенію художника къ третьимъ [illegible] названо «пейзажемъ». Все теперь въ живописи одинъ только внѣшній [illegible] не связанный съ живописцемъ, а дѣйствующій на него чисто чувственнымъ образомъ «созерцаемый» міръ. Каждый художникъ какъ бы от[illegible]ъ бы заключенъ въ келью и смотритъ оттуда на переливы формъ [illegible], не понимая внутренняго смысла явленій и не задаваясь цѣлью [illegible] ихъ. Прежніе художники «пользовались глазомъ», настоящіе [illegible] зависимости» отъ него. Еще одинъ шагъ — и художники уйдутъ окончательно въ себя, закроютъ самый видъ на внѣшній міръ, пожелавъ сосредоточить все вниманіе на игрѣ формъ и красокъ. Получится тогда полная слѣпота по отношенію къ внѣшнему міру и зато наиболѣе пытливая зоркость по отношенію къ отвлеченнымъ отъ всякаго жизненнаго смысла внутреннимъ видѣніямъ. Быть можетъ, съ этого момента живопись перестанетъ и вовсе существовать, какъ общественное явленіе, превратится въ какую-то мономанію спеціалистовъ-фанатиковъ, а быть можетъ и наоборотъ: здѣсь только она и выбьется на новую дорогу — увлечетъ всѣхъ разрѣшеніемъ чистыхъ проблемъ красокъ, станетъ въ высшей степени прекрасной въ своей «абстрактной узорчатости», въ своей «ковровости».

Однако, въ нашей книгѣ рѣчь будетъ идти не о томъ, что ожидается завтра, и не о томъ загадочномъ и невыясненномъ, что творится сейчасъ



[illegible]

по объ исторіи живописи т. [illegible] вопемъ про-шломъ. И вотъ тутъ мы должны бу[illegible] констатировать [illegible] и всегда (и даже въ [illegible] неоимпрессіонистовъ) сюжетность — [illegible] художниковъ [illegible] харак-терѣ [illegible] живописи [illegible] живопись [illegible] изображеніе [illegible] природы [illegible] другой — изображеніе человѣческой жизни [illegible] возможныхъ видахъ такъ называемой «исторической» [illegible]

Остается [illegible] вопросомъ, что стало первымъ объектомъ художественнаго воспроизведенія въ исторіи [illegible] Первыя страницы [illegible] исторіи [illegible] [illegible] что именно съ внечеловѣческаго, съ односторонне [illegible] живописи [illegible] и уничтоженной затѣмъ какими-то пере-воротами. [illegible] рисовальнаго искусства — нѣчто



Пасущійся олень. Живопись каменнаго вѣка на стѣнѣ пещеры Font de Gaume во Франціи

такое, что лишь послѣ тысячелѣтій неудачныхъ опытовъ удалось [illegible] ассиріянамъ, эллинамъ или Пизанелло и Леонардо да Винчи.

Въ историческомъ искусствѣ пейзажъ въ тѣсномъ смыслѣ, [illegible] женіе цѣлостности натуры, пробивается крайне медленно. Человѣкъ [illegible] уже въ совершенствѣ изображать въ графическихъ символахъ отвлеченныя идеи, умѣетъ изображать свою наружность, свой бытъ, наконецъ [illegible] чуждается изображенія животныхъ, которыя инымъ народностямъ [illegible] изумительно, но къ природѣ въ цѣломъ человѣкъ все такъ же безразличенъ, какъ на раннихъ ступеняхъ своего развитія. Лишь гораздо позже, перебравъ все, изобразивъ все, уставъ отъ своей человѣчности, онъ обращаетъ свое вниманіе на безпредѣльныя богатства внѣ тѣснаго круга своего существованія и ищетъ путей къ пониманію этой красоты, ищетъ и спасти ее, когда она гибнетъ, онъ пытается также въ описаніяхъ и изображеніяхъ уяснить себѣ ея сущность. Эта художественная эволюція повторяется не разъ въ исторіи человѣчества. Каждый разъ развитіе пейзажа идетъ вслѣдъ прочему развитію искусства и какъ бы замыкаетъ собой извѣстный художественно-культурный кругъ.

Такимъ образомъ, оказывается, что наше изслѣдованіе исторіи живописи мы начинаемъ какъ бы съ послѣдней ея части. И, дѣйствительно, оно такъ. Но тѣмъ не менѣе, мы останавливаемся на этомъ порядкѣ въ виду его громадныхъ удобствъ въ смыслѣ ознакомленія съ историческимъ матеріаломъ.

Передъ текстомъ дѣйствія авторъ драмы разъясняетъ свои [illegible] и такъ же точно поступаютъ романистъ и историкъ. Желая [illegible] «картины» во всѣхъ ея составныхъ частяхъ, а также исторію самихъ этихъ



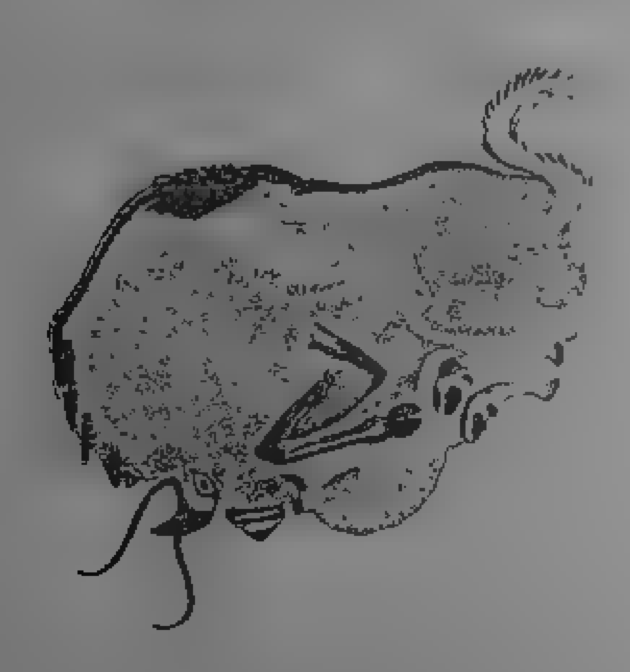
Живопись на стѣнѣ пещеры Font de Gaume

частей мы и чувствуемъ съ той именно чуткостью [illegible] Слѣдова-ріемъ по отношенію ко всему остальному [illegible] декораціей [illegible] человѣка. Что эта декорація превращается затѣмъ мало-по-малу въ самостоятельное дѣйствующее лицо, является при этомъ наглядным выраженіемъ всего теченія культуры и искусства.

Этотъ ходъ изложенія допускаетъ во всякомъ случаѣ логическую послѣдовательность, которая едва ли покоится на болѣе условныхъ основахъ, нежели тѣ, на которыя опирается принятая до сихъ поръ въ исторіи живописи система по націямъ, по хронологіи или по главнѣйшимъ эпохамъ, часто одна отъ другой почти не зависящимъ. Мы будемъ стремиться, чтобы наша исторія была прежде всего исторіей произведеній, а не творцовъ.

Въ исторіи пейзажа легко намѣтить главнѣйшіе періоды. Въ первомъ будетъ говориться о возникновеніи и развитіи пейзажа. Можно бы назвать этотъ отдѣлъ — художественнымъ завоеваніемъ природы. Во второмъ мы познакомимся съ той обработкой, поэтизированіемъ и отвлеченіемъ, которымъ подверглись добытыя и усвоенныя формы. Этотъ отдѣлъ могъ бы носить названіе «облагороженія» или стилизаціи природы. Въ третьемъ мы бы увидали постепенно опредѣляющееся абсолютное поклоненіе природѣ, выражающее какъ бы подчиненіе искусства природой. Послѣдній отдѣлъ исторіи пейзажа имѣетъ своимъ началомъ голландскую живопись XVII в. и крайнимъ своимъ выра-

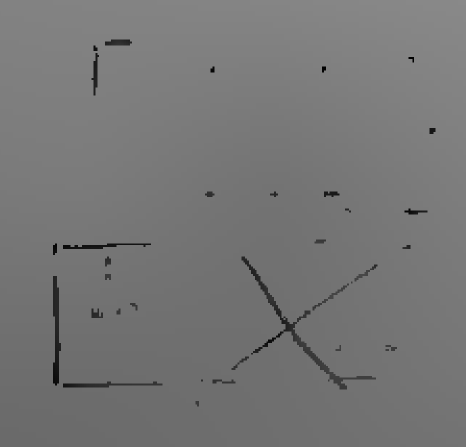
женіемъ — искусство импрессіонистовъ. Что же касается до четвертаго отдѣла, то онъ можетъ быть въ настоящемъ трудѣ лишь намѣченъ, такъ какъ подробное его изслѣдованіе вывело бы насъ за предѣлы поставленной задачи. Въ немъ говорилось бы о томъ, какъ «пейзажное отношеніе» заполонило все искусство, какъ все въ живописи за послѣднее время пріобрѣло одинаковое для художника значеніе съ точки зрѣнія «чисто-живописныхъ» теорій, какъ мало-по-малу и самый «пейзажъ» въ широкомъ пониманіи слова сталъ утрачивать первоначальный смыслъ, уступая мѣсто исканіямъ абсолютно-живописнаго характера.



Изображеніе убитаго бизона на сводѣ Альтамирской пещеры близъ Сантандера въ Испаніи.

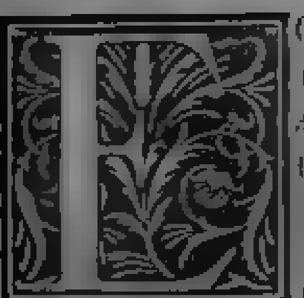


ПЕЙЗАЖЪ
ВЪ ДРЕВНОСТИ





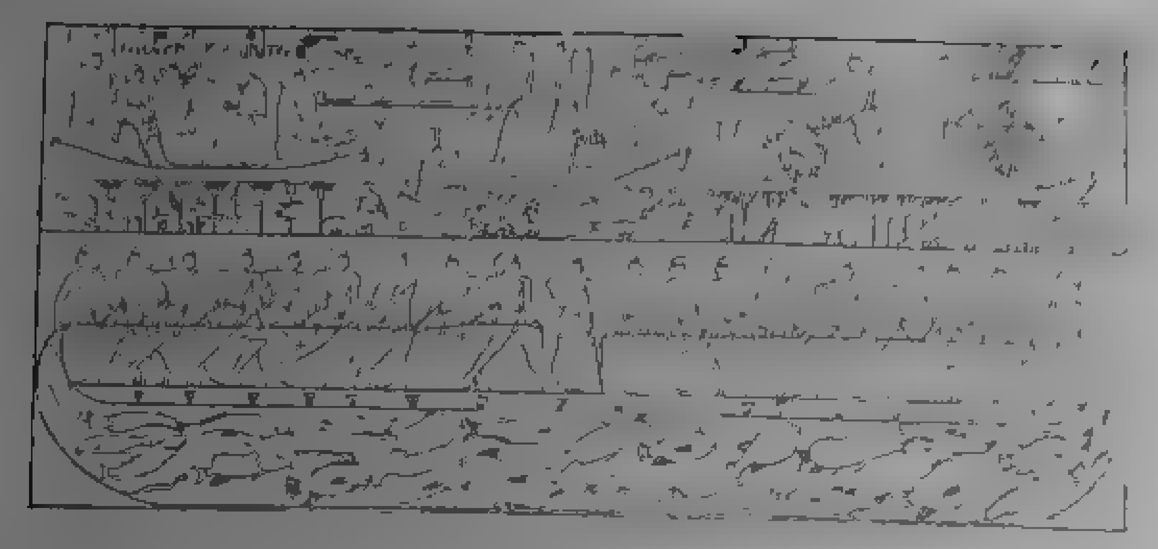
I



ЕСЛИ не считать [illegible] каменнаго вѣка, начертанныхъ на стѣнахъ пещеръ Ведерской долины во Франціи и [illegible] Сантандера (Испанія)[1] — картинъ, [illegible] элементъ декораціи вокругъ изображенныхъ [illegible] отсутствуетъ, то самыми ранними спецiальными [illegible] можно, при большой натяжкѣ, считать рисунки на вазахъ, найденныхъ въ 1890-хъ годахъ де-Морганомъ при раскопкахъ гробницъ доисторическаго времени въ Верхнемъ Египтѣ. Эти рисунки не подвижны въ своей условности и схематичности надъ татуировкой дикарей, но тѣмъ не менѣе они заслуживаютъ вниманія, ибо при чрезвычайно ранней ступени развитія (созданы эти произведенія первоначальнаго населенія долины Нила, которое было покорено историческими египтянами за 4 или 5 тысячъ лѣтъ до Р. Х.), они указываютъ на желаніе изобразить нѣкоторое пейзажное цѣлое. Мы видимъ на одной изъ вазъ рядъ горизонтальныхъ прерывающихся полосокъ, долженствующихъ, какъ кажется, передать рѣку (между ними изображены рыба и крокодилъ), ниже — группы страусовъ и изгороди, изъ-за которыхъ торчатъ какіе-то значки[2]. На другой вазѣ опять изгороди съ заключенными [illegible] и подобіями какихъ-то зданій. Посреди вазы изображены какъ бы [illegible] пальмы и двѣ человѣческія (женскія?) фигуры съ поднятыми (для молитвы или для танца?) руками. На третьей вазѣ вмѣстѣ съ

[1] [illegible]

[2] Самъ Морганъ [illegible]



Рыбная ловля. Барельефъ на гробницѣ Ти въ Саккарѣ (V династія). Рѣчная вода передана въ видѣ средней полоски, составленной изъ зигзаговъ, между которыми плаваютъ рыбы и гуляютъ водяныя птицы.

изгородями, домами, значками и пальмами виднѣются ряды женскихъ фигуръ съ поднятыми руками, фигурки меньшаго роста, изображающія, какъ кажется, воиновъ, и, наконецъ, стада газелей и страусовъ — все въ крайне условной схематичности. Рисунокъ начертанъ краснымъ силуэтомъ по желтому фону.

Къ этимъ изображеніямъ на вазахъ примыкаютъ всевозможные сюжеты, выцарапанные самымъ первобытнымъ способомъ на скалахъ въ Гебель-Гетематѣ (Верхній Египетъ) и открытые Леграномъ. Тамъ мы видимъ рыбаковъ, тащущихъ на привязи крокодила, слоновъ, охотниковъ на жирафовъ, шакала, нападающаго на антилопу, рыбъ, собакъ, страусовъ, раненаго льва, парусныя лодки и массу другихъ изображеній, исполненныхъ совершенно въ характерѣ дѣтскихъ рисунковъ. Часть этихъ «сграффитовъ» относится къ тому же времени, какъ и моргановскія вазы, происходящія изъ Абидоса и Негады[3].

Живопись древняго историческаго Египта не достигла самостоятельнаго развитія. Въ художественной культурѣ Египта доминировала пластика и архитектура, живопись же являлась лишь вспомогательнымъ декоративнымъ средствомъ, служившимъ для вящшей роскоши впечатлѣнія или какъ бы замѣной скульптуры. Въ первомъ случаѣ она раскрашивала барельефы и статуи или покрывала архитектурныя части орнаментами, во второмъ — она растягивала по стѣнамъ некрополей и храмовъ фризовыя картины, на которыхъ изображались, въ строго силуэтномъ стилѣ (совершенно такъ же, какъ на

койланаглифахъ[4] и барельефахъ), всевозможныя сцены, имѣющія отношеніе къ занятіямъ погребенныхъ лицъ, позже — къ религіознымъ понятіямъ о загробной жизни[5]. Эти изображенія обнаруживаютъ большую сноровку и стильную грацію (особенно въ памятникахъ времени Аменофиса IV), но при этомъ все же отличаются, на протяженіи всей исторіи Египта, полной схематичностью и совершеннымъ игнорированіемъ иллюзіи. Художникамъ важно было выразить то, что отъ нихъ требовали общіе обычаи или отдѣльныя желанія заказчиковъ, т. е., главнымъ образомъ — голые факты, дѣйствія. Что же касается какого-либо настроенія или какого-либо личнаго вживанія въ свой предметъ, то ихъ нечего искать въ этихъ картинахъ, ибо нельзя же считать за таковыя общій, дѣйствительно грандіозный и величественный духъ египетскаго искусства, исполняющій и его графическія изображенія. Нѣкоторыя индивидуальныя черты обнаруживаются лишь въ семейныхъ картинахъ, на стѣнахъ зданій въ Эль Амарнѣ, посвященныхъ жизни Аменофиса IV.

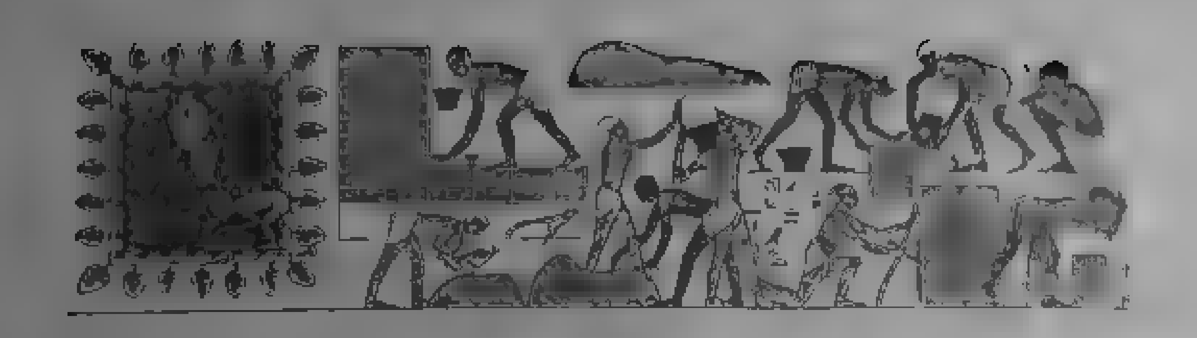


Схематическое изображеніе звѣрей [illegible] львицы и льва). Койланаглифъ изъ древнихъ Ѳивъ.

Естественно, что и пейзажъ въ египетскомъ искусствѣ не могъ получить

[4] Койланаглифами называются плоскіе, какъ бы вдавленные или врѣзанные своими крайними очертаніями въ стѣну барельефы. Наиболѣе выпуклыя части рельефа не выходятъ за поверхность стѣны.

[5] Можно предположить, что барельефы возникали въ Египтѣ изъ живописныхъ или графическихъ контурныхъ изображеній. Однако, въ тѣхъ памятникахъ, которые намъ извѣстны, замѣчается уже обратное явленіе: зависимость живописи отъ скульптуры. Обѣ отрасли — живописный рельефъ и просто живопись — находились до конца александрійско-египетской культуры въ тѣсной связи. [illegible] живопись развивалась [illegible]. Картины, принадлежащія къ «Древнему Царству», исполнены фреской, въ Среднемъ Царствѣ появляется темпера, въ Новомъ — рисунки на папирусахъ.



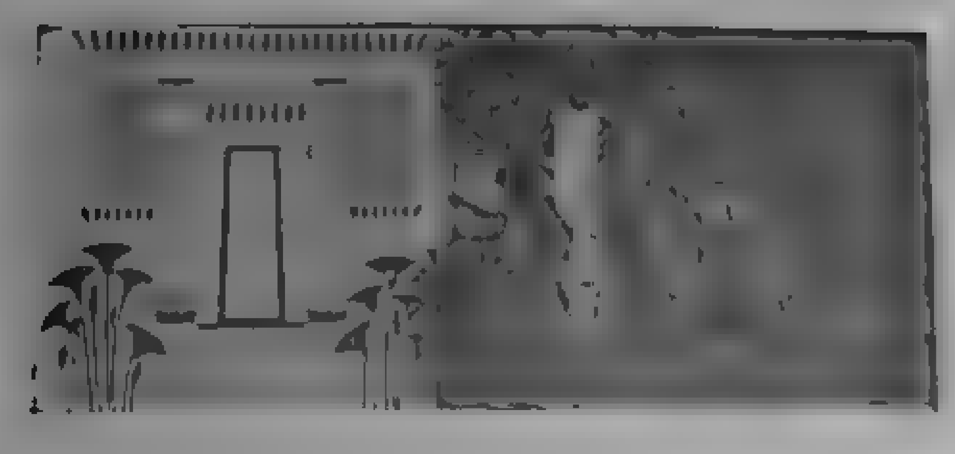
Постройки храма. Слѣва условное изображеніе пруда. Живопись на стѣнѣ древнеегипетской гробницы

большого развитія. Онъ ограничивается лишь условными и очень скудными «намеками». Вертикальные зигзаги подъ кораблями изображаютъ воду; геометрическіе крайне упрощенные чертежи рисуютъ храмы и дома; [illegible]ные ряды колосьевъ должны передавать хлѣбныя поля; рѣдко встрѣчаются пальмы, кусты и другія отдѣльно стоящія растенія; не встрѣчаются совсѣмъ изображенія лѣса или скалъ, горъ. Перспектива была абсолютно неизвѣстна египетскимъ живописцамъ. Если египтянину нужно было представить фигуры, идущія рядомъ, то зачастую онъ ставилъ ихъ одну надъ другой; въ тѣхъ же случаяхъ, когда одну изъ нихъ онъ ставилъ за другую, онъ дѣлалъ это безъ малѣйшаго сокращенія болѣе отдаленной. Когда художникъ желалъ представить сложное цѣлое изъ домовъ, садовъ и храмовъ, то онъ рисовалъ родъ условнаго плана, среди котораго разставлялъ геометрическіе чертежи зданій и схемы деревьевъ (породы послѣднихъ иногда переданы довольно вѣрно). Особенно характерны изображенія прудовъ или озеръ въ видѣ квадратовъ или прямоугольниковъ, испещренныхъ зигзагами и окруженныхъ по сторонамъ рядами пальмъ, орнаментально расположенныхъ макушками во всѣ четыре стороны или, по крайней мѣрѣ, въ три (въ послѣднемъ случаѣ нижній рядъ обращенъ въ ту же сторону, что и верхній, таковъ напр. фрагментъ стѣнной живописи въ Британскомъ музеѣ). Пропорціи при этомъ самыя убогія. Высота фигуръ рыбаковъ, ныряющихъ въ воду или стоящихъ на берегу, лишь немногимъ меньше, нежели ширина всего воднаго пространства[7].

Особенно интересны изображенія рыбной ловли въ гробницѣ Мера [illegible] VI династіи и похода въ Пуантъ на Красномъ морѣ царицы Гатшепсутъ въ ея храмѣ въ Деръ-эль-Бахри (XVIII династія).

[7] Одно изъ лучшихъ такихъ изображеній [illegible] сохранилось на живописи пола въ развалинахъ дворца Аменофиса IV въ Тель-эль-Амарнѣ. [illegible]

[illegible] кустовъ со звѣрями между [illegible] Бордюръ пола составляетъ [illegible] метрическая [illegible] схемъ «мертвой натуры». Вообще, «мертвая натура», [illegible] контрибуціи и просто хозяйственныхъ запасовъ, встрѣчается очень часто — почти на каждомъ его [illegible] изображеніи. Особенно [illegible] въ одной фиванской гробницѣ [illegible] картины [illegible]



Лишь въ позднѣйшую пору [illegible] Месопотаміи [illegible] первобытныхъ [illegible] Саисидовъ. Въ [illegible] Но уже въ самыхъ раннихъ памятникахъ [illegible] животныхъ появляются [illegible] наблюдательности. Начертанія животныхъ [illegible] поворота не столько въ этихъ [illegible] точно соблюдены раціональныя пропорціи тѣла [illegible] нарисованы плащаныя морды [illegible] головы [illegible] шихся въ изображеніяхъ позже другихъ животныхъ) [illegible] гиппопотамовъ или ословъ [illegible] Индивидуализаціи или экспрессіи и жизни [illegible] тѣмъ не менѣе [illegible] въ эти изображенія (а также въ нѣкоторыя жанровыя сцены, разыгранныя людьми) [illegible] старуетъ чарующимъ образомъ среди общей церемоніальной застылости и вѣчно тождественныхъ жестовъ. Особенной жизненностью отличаются быстро набросанные рисунки на папирусныхъ свиткахъ, въ которыхъ животныя иногда разыгрываютъ юмористическія сцены[2]. Здѣсь проглядываетъ какое-то отраженіе [illegible] повседневной жизни древняго Египта, и это отраженіе [illegible] сближаетъ насъ съ тѣмъ міромъ, казавшимся вообще какимъ-то недоступнымъ [illegible] религіи и царственности[3].

[illegible]





[illegible] древнихъ вавилонянъ [illegible] можемъ [illegible] самое [illegible] Эти барельефы не что иное, какъ [illegible] (нынѣ одни [illegible] народовъ, царя и проч.

[illegible]

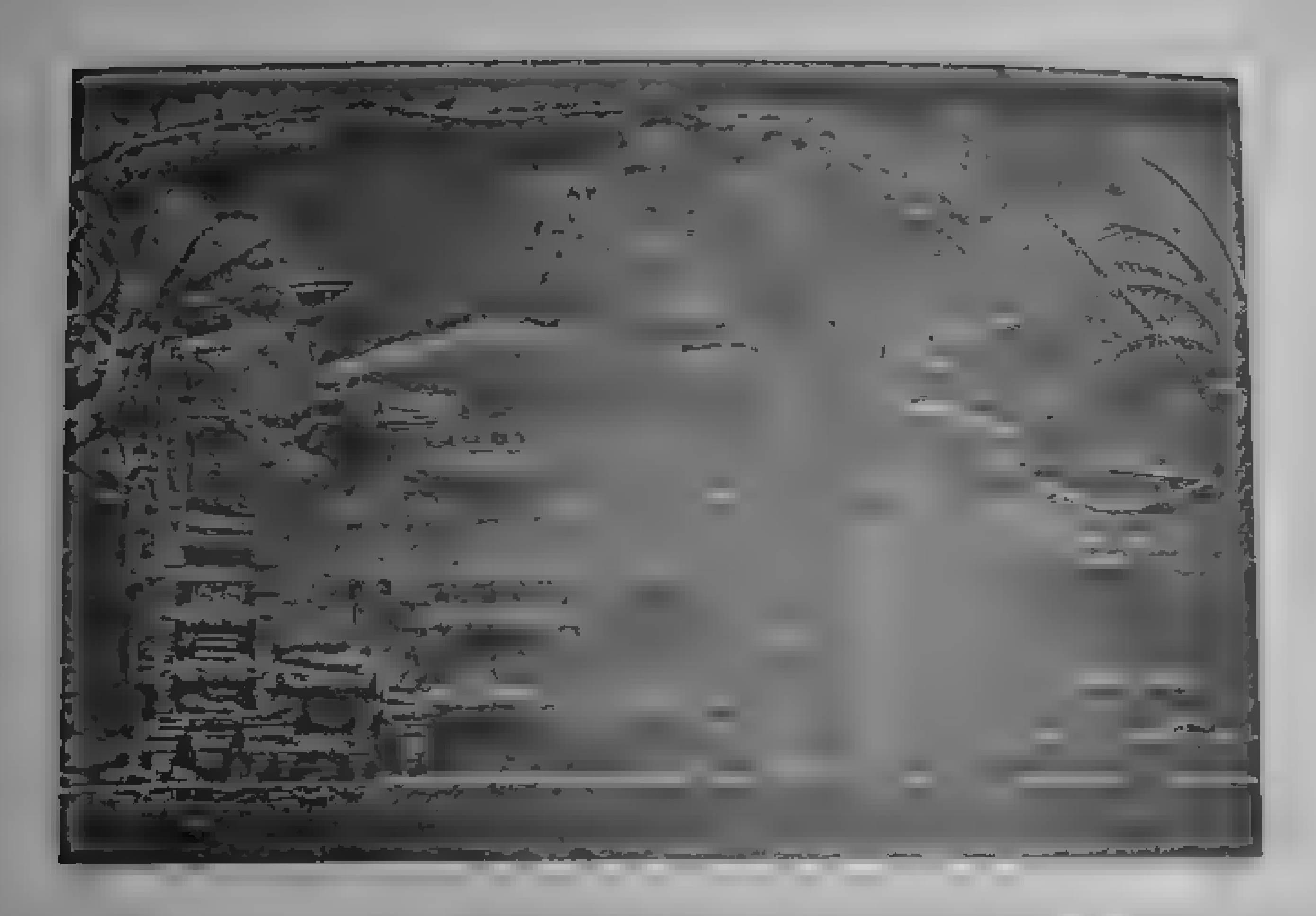


Ассирійскія придворныя въ саду царя Ашшурбанипала. Барельефъ изъ Куюнджика. Британскій музей.

Особенно хороши опять таки и здѣсь звѣри. Изображенія львовъ и другихъ хищниковъ исполнены съ живостью и сочностью, [illegible] въ XIX в. Бари и [illegible]. Помимо передачи внѣшнихъ образовъ и движеній, [illegible] и чрезвычайно удачныя попытки выразить [illegible] предсмертныя судороги. Замѣчательно, что при этомъ [illegible] еще никакихъ эмоцій: они остаются при всѣхъ случаяхъ жизни (и торжествующіе и побѣжденные) одинаково [illegible] и величественными.

Въ пейзажныхъ схемахъ ассирійцы также ближе къ правдѣ, нежели египтяне. Разумѣется, и имъ неизвѣстна перспектива, но все же [illegible] пространства имъ удается достичь, особенно въ изображеніяхъ рѣкъ[13]. Большое разнообразіе и большая точность формъ встрѣчается и въ ихъ передачѣ растительнаго царства, а также въ изображеніяхъ замковъ, построекъ, [illegible]. Наоборотъ, горы представлены въ видѣ странной [illegible] правильной чешуей[14].

[illegible]



[illegible]

Персидскіе барельефы являются то омертвѣлыми, то [illegible] копіями съ ассирійской скульптуры. Животныя изображаются у персовъ согласно ассирійскимъ формуламъ, но болѣе схематично и орнаментально. Орнаментами покрыты пожираемые львами быки, украшающіе лѣстницы дворца Дарія въ Персеполѣ. Въ совершенныя схемы превращены растенія, особенно пальмы, представляемыя въ видѣ однообразныхъ, скрывающихъ стволъ наслоеній острыхъ и толстыхъ лепестковъ, начинающихся прямо съ земли и кончающихся вѣерообразнымъ мотивомъ. Цѣлая масса такихъ пальмъ украшаетъ нижнюю часть помянутой лѣстницы.

[illegible]

Критское искусство. Кошка, подкрадывающаяся къ фазану. Фреска, найденная въ развалинахъ дворца [illegible] Аги Тріада.

III



Къ ассирійскому искусству или вѣрнѣе къ искусству юго-западной Азіи, примыкаетъ и доисторическое искусство Крита и Спарты, считающихся колыбелью всей дальнѣйшей культуры Греціи[13]. Во «Дворцѣ Тезея», въ древнемъ «Лабиринтѣ» и въ разныхъ мѣстахъ на Критѣ М. А. Эвансомъ (Evans) и другими учеными открыты фрески и мозаики, поражающія своей свободной техникой, своей равной жизненностью. Среди этой живописи встрѣчаются и очень правдивыя изобр-

---

Праисторическое искусство Греціи во всякомъ случаѣ [illegible]



Критское искусство. Фаянсовая плитка и фрагменты [illegible] царя Миноса (XIII египетская династия — около 2000 л. до Р. Х.)

жения растений, городовъ, бои быков [illegible] совер-шенствѣ примитивнаго спартанскаго [illegible] мы имѣемъ очень полное представленіе [illegible] и въ особенности по знаменитымъ кубкамъ [illegible] на кото-рыхъ представлены (рельефно) несущіеся дикіе буйволы и охота на нихъ. По патетической стремительности, по свободѣ и мощи движеній эти ма-ленькія скульптуры превосходятъ все, что осталось отъ Египта и Ассиріи. На тѣхъ же кубкахъ въ видѣ изогнутыхъ кустарниковъ, травы и свѣшиваю-щейся сверху листвы (?) мы имѣемъ схемы примитивнаго греческаго пей-зажа, очень, правда, элементарныя, но все же располагающія довольно развитыми и полными формами, ничуть, напримѣръ, не уступающими тѣмъ, которыя были въ ходу въ періодъ перваго расцвѣта итальянскаго ренессанса въ XIV вѣкѣ[15].

Къ сожалѣнію, исторія живописи древнихъ классиковъ грековъ и римлянъ (съ V в. до Р. Х.), представляется сплошной загадкой. Ни одна картина въ на-стоящемъ смыслѣ этого слова не дошла до нашего времени. Все, что мы имѣ-емъ, сводится къ стѣнописи въ городахъ неаполитанской Кампаньи, погибшихъ во время изверженія Везувія въ 79 году по Р. Х., къ нѣсколькимъ образцамъ

---

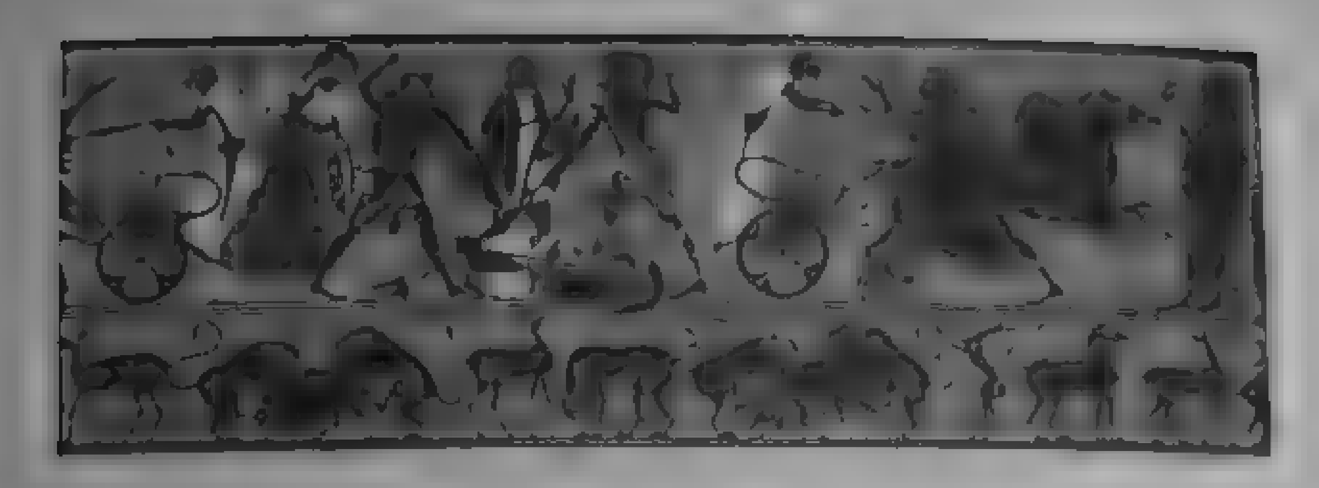
[15] Совершенство этихъ начертательныхъ изо-браженій навело нѣкоторыхъ ученыхъ на пред-положеніе, что древнимъ критскимъ художникамъ были извѣстны люика свѣтотѣни и даже пер-спектива, иначе говоря, двѣ черты, появляющіяся лишь на высокой ступени искусства. Однако эта предположенія [illegible] опровергаются. (См. объ этомъ вопросѣ статью [illegible] «Peinture [illegible] [illegible] 1911 г. [illegible]

[illegible] 1910; «Antiquités crétoises par [illegible] Phototypes, Angerer. [illegible] [illegible]



[illegible]

стѣнописи въ Римѣ и въ древнихъ некрополяхъ Этруріи [illegible] въ различныхъ мѣстахъ Римской Имперіи, въ живописи на вазахъ и [illegible] на цистахъ. [illegible] представленіе мы еще можемъ составить [illegible] памятникамъ скульптуры, по отзывамъ древнихъ писателей и [illegible] остаткамъ византійскаго искусства, носящимъ слѣды древнихъ традицій. Если мы при этомъ примемъ въ соображеніе, что Помпея и Геркуланумъ не были вовсе художественными центрами, а лишь уѣздными городами Имперіи, въ которыхъ искусство столицъ отражалось въ [illegible], что мозаика, цисты и вазы суть произведенія художественной [illegible], которымъ въ свое время придавали несравненно меньше значенія, чѣмъ фрескамъ и картинамъ, если къ этому прибавимъ, что [illegible] о живописи древнихъ принадлежатъ всѣ къ позднѣйшему времени (Діодоръ, Плиній Старшій, Лукіанъ, Витрувій, Павзаній и Филостратъ) и далеко не всегда достовѣрны, то окажется, что мы не знаемъ [illegible] всѣ наши мнѣнія о ней фантастичны. Вполнѣ возможно, что превозносимые шедевры древности, изъ-за которыхъ возникали дипломатическія осложненія и за которыя платились колоссальныя суммы, были не менѣе прекрасны, нежели то, что создали эпохи возрожденія; возможно, что многое изъ того, чѣмъ мы теперь любуемся въ [illegible] картинахъ голландцевъ XVII в. или импрессіонистовъ XIX в., было уже найдено и преодолѣно. Но



[illegible]

возможно и обратное явленіе, что живопись античнаго міра уступала пластикѣ, отличалась холодомъ и условностью. Сказать что-либо положительное по этому вопросу нельзя; однако, читая Плинія и Лукіана и любуясь фресками въ Неаполѣ, Помпеяхъ и Римѣ, скорѣе представляешь себѣ живопись той благодатной эпохи исторіи человѣчества равноцѣнной сохранившимся отъ нея же скульптурнымъ произведеніямъ.

Впрочемъ, что касается, въ частности, пейзажа, то едва ли именно въ этой области были созданы древними такія произведенія, которыя могли бы стать рядомъ съ картинами Питера Брейгеля, Клода Лоррена, Пуссена, Рембрандта, обоихъ Рейсдалей, Вермера, Коро и Моне. Замѣчательно, что чистыхъ пейзажей не встрѣчаешь въ описаніяхъ древнихъ скриптиковъ[16] и историковъ, и что до насъ не дошло свѣдѣній о какихъ-либо знаменитыхъ спеціалистахъ по пейзажной живописи, если не считать краткаго упоминанія о двухъ александрійскихъ мастерахъ, Деметріи и Серапіонѣ, переселившихся въ серединѣ II вѣка до Р. Х. въ Римъ, а также похвальную характеристику, сдѣланную Плиніемъ одного италійскаго художника Лудіуса (или Студіуса), пріобрѣвшаго его имена

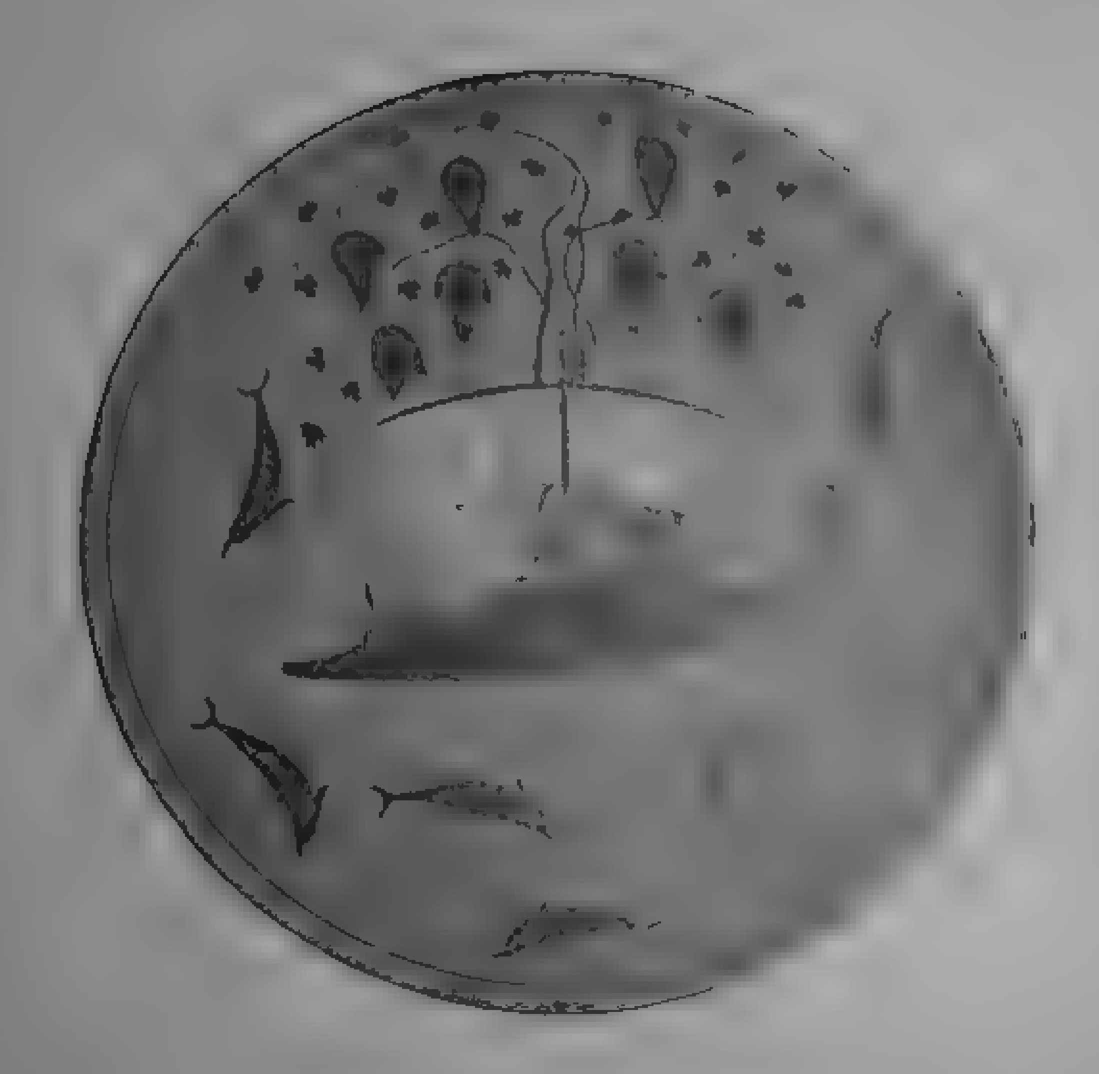
[illegible]



Сатиры, собирающіе виноградъ. Живопись на чернофигурной амфорѣ VI в. до Р. Х., [illegible]

не выяснено), жившаго при Августѣ и будто бы бывшаго изобрѣтателемъ цѣлаго ряда новыхъ декоративно-пейзажныхъ мотивовъ. Но и эти мастера не подошли бы къ тому понятію, которое мы составили себѣ о пейзажѣ на основаніи чудеснаго творчества цѣлаго ряда художниковъ нашей эры. Творчество ихъ сводилось, безъ сомнѣнія, исключительно къ украшенію помѣщеній частныхъ домовъ и общественныхъ учрежденій и не имѣло того интимно-поэтическаго характера, который мы привыкли считать за главное достоинство и прелесть пейзажной живописи. Нѣкоторыя изъ ихъ картинъ могли быть занятными (какъ это и говоритъ Плиній о Лудіусѣ), благодаря сценкамъ, разыграннымъ въ ихъ композиціяхъ, но не найти у древнихъ писателей характеристики пейзажа, какъ произведенія, вызывающаго извѣстное настроеніе.

Тѣмъ не менѣе, какъ разъ одинъ изъ самыхъ цѣнныхъ памятниковъ античнаго искусства, а именно фрески, найденныя въ развалинахъ дома на Эсквилинскомъ холмѣ въ Римѣ — ландшафты, среди которыхъ представлены похожденія Одиссея. Эти фрески, исполненныя въ мягкихъ и довольно правдивыхъ краскахъ, въ бойкой «импрессіонистской» манерѣ, съ значительно развитымъ чувствомъ пространства (но, повидимому, безъ теоретическихъ знаній перспективы), означаютъ во всякомъ случаѣ такое пониманіе природы и такой интересъ къ ней, какіе не были извѣстны древнимъ культурамъ Египта и Ассиріи. Однако, и въ нихъ не найти пониманія природы въ современномъ смыслѣ или въ томъ, какое уже проглядываетъ въ готической миніатюрѣ или въ живописи старыхъ нидерландцевъ и венеціанцевъ. Художникъ, писавшій (въ I в. до Р. Х.?) эти фрески, отнесся къ своему предмету довольно свысока — въ качествѣ виртуоза и импровизатора. Нѣтъ любовнаго отношенія къ живой природы. Общій эффектъ переданъ съ нѣкоторой иллюзорностью (фрески [illegible]) и были раздѣлены одна отъ другой писанными красными пилястрами. — [illegible]



Діонисъ-мореплаватель. Роспись Эксекія внутренней стороны чаши. Собраніе вазъ въ Мюнхенской пинакотекѣ.

довательно, весь циклъ долженъ былъ играть роль нѣкотораго trompe l'oeil'я; но въ отдѣльныхъ формахъ не проглядываетъ глубокаго съ ними знакомства. Скалы и горы кажутся вспухшими зеленоватыми массами или картонными кулисами; тростникъ и трава расположены «зря» взъерошенными пучками; береговыя линіи нарисованы очень приблизительно; краски, въ которыхъ доминируютъ сѣрозеленые, сѣроголубые и оливковые тона, однообразны, что лишь въ изображеніи «Царства мертвыхъ» можетъ быть объяснено желаніемъ художника передать унылый характеръ мѣстности.

Чрезвычайное значеніе для интересующаго насъ вопроса представляетъ роспись виллы (императрицы Ливіи[1]), открытая въ 1863 г. въ мѣстѣ «ad Gallinas Albas» подъ Римомъ. Эта роспись, покрывавшая сплошь стѣны комнаты, представляетъ изъ себя несомнѣнную попытку дать въ закрытомъ помѣщеніи иллюзію сада. Мы видимъ низкіе барьеры съ разнообразными прорѣзными орнаментами (вродѣ трельяжей XVIII в.), клѣтки съ птицами и на фонѣ неба деревья и кусты съ цвѣтами, часто довольно ясно характе-

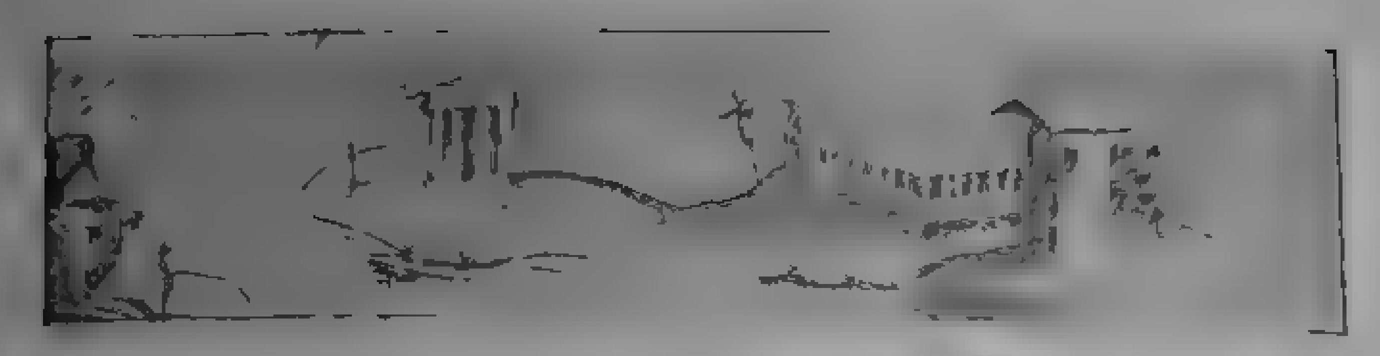


[illegible] Римская живопись I вѣка до Р. Х.

[illegible] нѣвчія птицы [illegible] что въ фрескахъ [illegible] Gallinas A[illegible] образецъ творче[illegible] [illegible] фрески указываю[illegible] комъ случаѣ [illegible] живопись въ I [illegible] Р. Х. задавалась [illegible] зіонными задача[illegible] культъ природы [illegible] тогда той степени [illegible] рожанинъ начина[illegible] новать потребность [illegible] въ своихъ стѣнахъ [illegible] тельное о ней напомина[illegible] Новѣйшія изслѣдо[illegible] казали, что эта отрасль жи воняси происходила съ во стока изъ азіатскихъ цен тровъ эллинской (или, пра вильнѣе, эллинистической) культуры, а также изъ Александріи, гдѣ всюду садо водство было въ чрезвычайномъ ходу и гдѣ во II в. до Р. Х. славился подобными картинами помянутый Деметрій [illegible] при дворѣ царя Птоломея Филомета и переселившійся далѣе въ Римъ[1]

---

[1] Изображеніе такихъ же увеселительныхъ садовъ или «парадизовъ» было въ большомъ ходу [illegible] Имперіи [illegible] Помпеяхъ [illegible] остался [illegible] [illegible] картинка [illegible] Людовика XV; далѣе какъ [illegible] [illegible] въ рядъ другихъ.



[illegible]

Вообще въ этотъ поздній періодъ [illegible] рый намъ единственно (но и то приблизительно) извѣстенъ по сохранившимся памятникамъ, господствовали на протяженіи [illegible] художественные вкусы, выработанные [illegible] центровъ котораго была Александрія. [illegible] реализмъ, доходившій до предѣловъ [illegible] и остроумную изобрѣтательность, нерѣдко [illegible] Античное искусство переживало въ то время свой [illegible] — оно уже было «размѣнено», ослаблено ученіемъ [illegible] тиковъ, обезличено эклектизмомъ. Но именно въ это же время (какъ [illegible] въ XVII в. [illegible] настоящаго барокко) развилась до высшей степени (и [illegible] глубокихъ достоинствъ) виртуозность въ изображеніи видимаго міра и [illegible] богатая декоративность.

Эти особенности поздней классической живописи нашли себѣ [illegible] тельное отраженіе въ росписи помпейскихъ стѣнъ и въ немногихъ остаткахъ древней живописи въ самомъ Римѣ. Однако, о томъ, въ какомъ отношеніи находилось это отраженіе къ *лучшему* въ искусствѣ своей эпохи, мы можемъ лишь догадываться, ибо ни одного выдающагося въ свое время памятника до насъ не дошло, а по однимъ «копіямъ» и ремесленнымъ варіантамъ нельзя, разумѣется, судить объ оригиналахъ.

Исканіе иллюзіи доходило у позднихъ грековъ (*греческой* нужно считать и всю живопись Рима) до изощренности, граничившей иногда съ безвкусіемъ. Такъ, намъ извѣстно существованіе мозаичнаго пола въ Пергамосѣ, исполненнаго мозаичистомъ Созогомъ и представлявшаго «невыметенный полъ», на которомъ какъ бы остались разбросанными всевозможные объѣдки [8]. Тамъ же находилось превозносимое Плиніемъ изображеніе голубей, сидящихъ вокругъ чаши [9]. Особенно поражала вѣрной передачей натуры

---

[8] Подражаніе этому знаменитому полу можно видѣть въ поздней мозаикѣ Латеранскаго музея, найденной на Авентинѣ (№ 802 — исполненіе грубое и иллюзія, благодаря упадку техники, самая приблизительная.

[9] Подражаніе этой картинѣ имѣется въ виллѣ Адріана, нынѣ въ Капитолійскомъ музеѣ. Впрочемъ, сюжетъ пьющихъ голубей встрѣчается нѣсколько разъ и среди помпейскихъ фресокъ и мозаикъ, напр. на № 1428 неаполитанскаго музея.



[illegible]

тѣнь (отраженіе?) на водѣ отъ головы пьющаго голубя. Нѣсколько подобныхъ примѣровъ представленія иллюзіи можно найти въ сочиненіяхъ древнихъ писателей, трактующихъ о живописи[29], а среди фресокъ и мозаикъ, найденныхъ въ Помпеяхъ и Римѣ, едва ли не половина принадлежитъ къ этому художественному порядку.

Что, какъ не исканіе иллюзіи, выражается также въ тѣхъ безчисленныхъ

[illegible]



Стѣнная живопись, изображающая садъ и „Орфея среди звѣрей“. Фрески въ Помпеяхъ

помпейскихъ фрескахъ, которыя покрываютъ своими архитектоническими фантазіями цѣлыя комнаты и залы? Изъ Витрувія мы узнаемъ, что фантастическій характеръ этихъ писанныхъ архитектуръ былъ явленіемъ, вошедшимъ въ моду лишь въ его время (при Августѣ). Теоретикъ архитекторъ относился къ нему несочувственно, опять таки именно съ точки зрѣнія поклонника реализма.

«Тѣмъ, пишетъ онъ, что прежніе художники брали изъ дѣйствительности (ex veris rebus), тѣмъ нынѣ пренебрегаютъ благодаря дурному вкусу (iniquis moribus). Ибо теперь изображаютъ на стѣнахъ, вмѣсто дѣйствительныхъ существующихъ предметовъ, уродства (monstra); на мѣсто настоящихъ колоннъ — тростниковые стебли, вмѣсто карнизовъ — вычурные узоры или спирали сплетающихся растеній» (не вполнѣ разобранное мѣсто текста).

«Одиссеевы пейзажи», «Садъ» виллы ad Gallinas Albas, о которыхъ мы говорили выше и которые писаны нѣсколько раньше, нежели порицаемыя Витрувіемъ архитектурныя фантазіи («II и III помпейскихъ стилей» согласно



Садовый мотивъ. Фреска въ Стабіанскихъ баняхъ въ Помпеяхъ

современной терминологіи подтверждаютъ его слова[21] Пилястры раздѣляющіе «Одиссеевы пейзажи», самые пейзажи и изображеніе сада носятъ довольно опредѣленный характеръ правдивости. Но его уже нѣтъ ни въ фрескахъ (и скульптурныхъ пейзажахъ) римскаго дома, открытаго въ виллѣ Фарнезина[22], ни въ стѣнописи такъ называемаго дома Ливіи на Палатинѣ, ни, тѣмъ менѣе, въ позднѣйшей помпейской росписи. Слѣды иллюзорности имѣются и въ этой фантастической декоровкѣ, несмотря на полное игнорированіе архитектоническихъ законовъ. И даже особую прелесть придаетъ этимъ измышленіямъ

[21] Позже писанныя архитектуры получили еще болѣе ирреальный характеръ, и образовался такъ называемый «IV стиль». Кампанскую архитектурную живопись дѣлятъ на 4 стиля, которые приурочиваютъ къ разнымъ эпохамъ. I стиль — преимущественно [illegible] подражаніе [illegible] архитектурѣ и разнообразнымъ конструктивнымъ матеріаламъ; II — уже болѣе роскошный; въ III часто встрѣчаются египетскіе мотивы (объясняемые [illegible]); IV стиль [illegible] Тетюев





Деталь стѣнной росписи „[illegible]" въ домѣ [illegible]



Аквариумъ. Мозаика, найденная въ Помпеяхъ. Нынѣ въ неаполитанскомъ м

именно та игра, которую они вели бы недругъ съ зрителемъ. Этимъ писаннымъ натюрмортамъ и вѣришь и не вѣришь. Иное передано съ такимъ реализмомъ, съ такимъ совершеннымъ знаніемъ свѣтотѣни (часто тѣнь расположена въ зависимости отъ того источника свѣта — окна, отверстія въ потолкѣ, двери, который освѣщалъ комнату), что лишь ощупью убѣждаешься въ оптическомъ





Роспись стѣнъ дома въ Помпеяхъ. Слѣва изображеніе стриженаго сада съ фонтанами, справа — звѣр…

обманъ. Но стоитъ только прослѣдить взаимоотношеніе разныхъ частей этой писанной архитектуры, чтобы понять ея полную неосуществимость въ дѣйствительности[23].

Не говоря уже объ ошибкахъ перспективы или ея несовершенствахъ[24], все въ этихъ писанныхъ постройкахъ до такой степени вздорно и немыслимо, что воспроизвести ихъ въ дѣйствительности нѣтъ возможности. Слабыя и многоэтажныя, точно для пигмеевъ[25] построенныя [illegible]

---

[23] Лучшіе примѣры [illegible] въ знаменитомъ домѣ Веттіевъ въ Помпеяхъ.

[24] Вопросъ о томъ, была ли перспектива [illegible] древнимъ, остается открытымъ. [illegible] [illegible] театральной декораціи [illegible] [illegible] на одной картинѣ Павзія [illegible] [illegible] дошедшіе до насъ [illegible] приблизительностью [illegible] [illegible] въ которыхъ [illegible] [illegible] законы перспективы [illegible] извѣстны древнимъ. Не [illegible]



Стѣнопись иллюзорно-архитектурнаго характера въ Боскореале близъ Помпей

въ жердочекъ колонокъ прорѣзаютъ плоскости, не имѣющія никакой видимой толщины; мѣстами протянуты ни къ чему ветувы и драпировки; все „корпусное“ въ зданіи взрыто нишами, прорѣзами, проспектами въ какія-то таинственныя дали. Пуританинъ Витрувій видѣлъ въ этихъ вольностяхъ декораторовъ измѣну хорошему вкусу, но на нашъ взглядъ именно въ этомъ позднемъ цвѣтѣ греческой культуры — въ архитектурно-декоративной живописи — еще разъ со всей яркостью выразился подлинный вкусъ Эллады, ея милая гра-



[illegible] и утятки. Античная мозаика въ сакристіи церкви S. Maria in Trastevere въ Римѣ.

[illegible]цизная улыбка, ея ласка и даже ея специфическая философія, ибо что какъ не отложившіеся въ [illegible] ныхъ формахъ [illegible], вся эта остроумная игра съ [illegible] мисгижести и равновѣсія?

На ряду съ этими [illegible] пріемами [illegible] призванными сообщать тѣснымъ [illegible] большого простора и [illegible] мы встрѣчаемъ въ дошедшихъ остаткахъ античной живописи и чисто-пейзажныя картины или пейзажныя фоны на картинахъ съ миѳологическими [illegible] другими сюжетами.

Чистые пейзажи, встрѣчающіеся въ видѣ отдѣльныхъ картинокъ, вплетенныхъ въ большія декоративныя цѣлостности изображаютъ въ большинствѣ случаевъ приморскіе [illegible] и виды со сложными сооруженіями выходящими [illegible] за берега [illegible], храмы, дворцы съ садами и затѣйливыми павильонами, мосты [illegible] через ручьи и пруды, священныя деревья, гробницы и часовни[illegible]. Въ палатинскихъ фрескахъ мы, кромѣ того, видимъ улицы и переулки Рима съ его многоэтажными домами съ балконами и террасами на нихъ. Часто среди кампанскихъ фресокъ встрѣчаются и пейзажи африканскаго характера съ пальмами, пирамидами, сфинксами, что и служитъ однимъ изъ доказательствъ египетскаго происхожденія всего этого рода живописи.

Дѣлать какіе-либо выводы, касающіеся всей античной ландшафтной живописи, судя по всѣмъ этимъ образцамъ, повторяемъ, нельзя. Не надо забывать, что все это лишь произведенія виртуозовъ-ремесленниковъ, а не настоящихъ одухотворенныхъ художниковъ. Столь же опасно дѣлать какіе-либо выводы и относительно пейзажныхъ фоновъ на сюжетныхъ картинахъ. Въ сохранившейся кампанской и римской живописи эти фоны всегда очень приблизительны, быстро и умѣло набросаны въ той техникѣ, которая нѣсколько напоминаетъ рисунки тушью японцевъ. Однако такъ ли были написаны фоны

[illegible] Тѣ же сюжеты встрѣчаются и въ любопытныхъ барельефныхъ пейзажахъ изъ [illegible] виллы Фарнезины. Наоборотъ, плоская скульптура въ помпейскихъ баняхъ изображаютъ вполнѣ «фантастическую архитектуру». Вопросъ о мотивахъ этихъ «архитектурныхъ пейзажей» подробнѣйшимъ образомъ разобранъ въ прекрасномъ трудѣ М. И. Ростовцева «[illegible] римскій архитектурный пейзажъ» (Петербургъ, [illegible]) и [illegible] въ переработанномъ нѣмецкомъ изданіи [illegible] книги. Авторъ справедливо [illegible] [illegible] характеръ [illegible] изображенныхъ [illegible] на фрескахъ и мозаикахъ [illegible] [illegible] египетское и [illegible] [illegible].

на знаменитыхъ картинахъ классиковъ — это еще вопросъ. При сравненіи съ IV вѣка въ греческой живописи реализмѣ слѣдуетъ думать, что и [illegible] даже на картинахъ исполнялись съ большей тщательностью и [illegible] вниканіемъ въ природу. Во всякомъ случаѣ, подобнаго отношенія можно ожидать отъ художниковъ, превозносимыхъ за то мастерство, съ какимъ они передавали вообще видимость.

Едва ли не наиболѣе совершенными изъ дошедшихъ до насъ образцовъ живописи древнихъ являются изображенія «мертвой натуры» и животныхъ, встрѣчающіяся въ стѣнописи кампанскихъ городовъ и на мозаикахъ. О высокой степени совершенства, достигнутой въ этихъ областяхъ знаменитыми художниками древней Греціи, говорятъ, къ тому же, и многія письменныя свидѣтельства. О мозаикѣ Созоса мы уже упоминали; по знаменитому [illegible] доту о состязаніи Зевксиса и Парразія мы можемъ судить, что и [illegible] представителя іонической школы были мастерами въ иллюзорной [illegible] предметовъ. Далѣе, мы знаемъ имена дорическаго художника Пав[illegible] зиса по живописи цвѣтовъ, «рипарографа» (живописца грязи) [illegible] (Пирейка), писавшаго преимущественно жанровые сюжеты и [illegible] большого совершенства въ передачѣ цырюленъ, сапожныхъ [illegible] съѣстныхъ припасовъ (въ такихъ сюжетахъ «натюръ-мортъ» [illegible] играть видную роль), Андрохида, знаменитаго въ изображеніи рыбъ [illegible]

Сохранившіеся памятники на сей разъ вполнѣ подтверждаютъ [illegible]ныя свидѣтельства писателей о тѣхъ знаменитыхъ погибшихъ произв[illegible] древности, и опять нужно принять во вниманіе, что мы имѣемъ пере[illegible] бой лишь копіи, угождавшія вкусамъ провинціи. Рядъ античныхъ мо[illegible] рисуютъ намъ аквариумы съ рыбами, крабами, омарами и проч.[27] [illegible] прекрасно передаютъ птичье царство, особенно пѣтуховъ, куръ и утокъ[28]. Цѣлыя серіи фресокъ и мозаикъ изображаютъ охоты на звѣрей[29] (часто опять таки среди африканской природы), причемъ мы видимъ животныхъ, неизвѣстныхъ Италіи, какъ-то, гиппопотамовъ, слоновъ, крокодиловъ, иба-совъ, львовъ, тигровъ и пр. Наконецъ, сохранилось очень много образчиковъ и «мертвой натуры» въ тѣсномъ смыслѣ: всевозможныхъ предметовъ домашняго обихода и театральнаго дѣла, музыкальныхъ, писательскихъ и живописныхъ принадлежностей, фруктовъ, цвѣтовъ и т. д.[30] Вообще же исполненіе этихъ сюжетовъ очень разное. Многое въ фрескахъ набросано съ

[27] Напр., мозаика въ Casa del Centenario, чудесная мозаика съ осьминогомъ въ неаполитанскомъ музеѣ и рядъ другихъ мозаикъ тамъ же.

[28] Одна такая мозаика вдѣлана въ стѣну сакристіи церкви S. Maria in Trastevere въ Римѣ; укажемъ еще на плавающихъ утокъ (№№ 10015 и 9983), на фазана (№ 9980), на бой пѣтуховъ, на [illegible] мозаики, окружающей знаменитую «Битву Александра», съ животными и птицами [illegible] (№ 9990), на «Птицъ» (№№ 1098 99), на «Кошку, схватившую птицу» и т. п. — все въ неаполитанскомъ музеѣ.

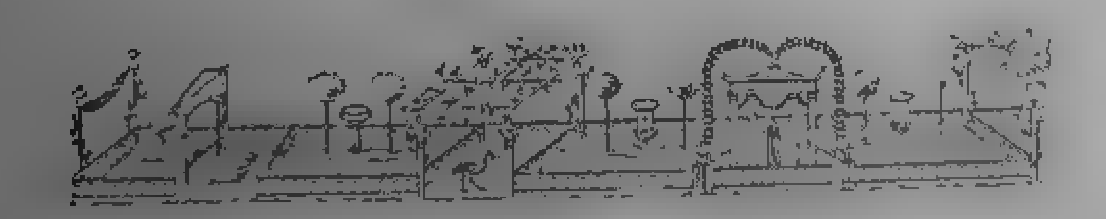
[29] Особенно замѣчательна фреска «пантера, нападающая на быка», изъ «Дома пантеры» въ Помпеяхъ; другія подобныя сюжеты [illegible] забравшемся среди растеній; въ перистилѣ дома Лукреція Фронтона — охота [illegible] на львовъ [illegible] изъ «Дома трагическаго поэта».

[30] Совершенно [illegible] серія фресокъ, происходящая изъ Macellum — рыночнаго зданія въ Помпеяхъ. [illegible] музеѣ укажемъ на № 8598 — «совершенный Шарденъ» (?) ([illegible], яйца, кувшинъ); № 8759 — двѣ подвѣшенныя на желтомъ фонѣ газели; № 8643 — совершенный Ка-

виртуозной легкостью и какъ будто по памяти. Мозаики въ большинствѣ случаевъ передаютъ болѣе тщательно исполненные оригиналы, которые, вѣроятно, были писаны съ натуры.

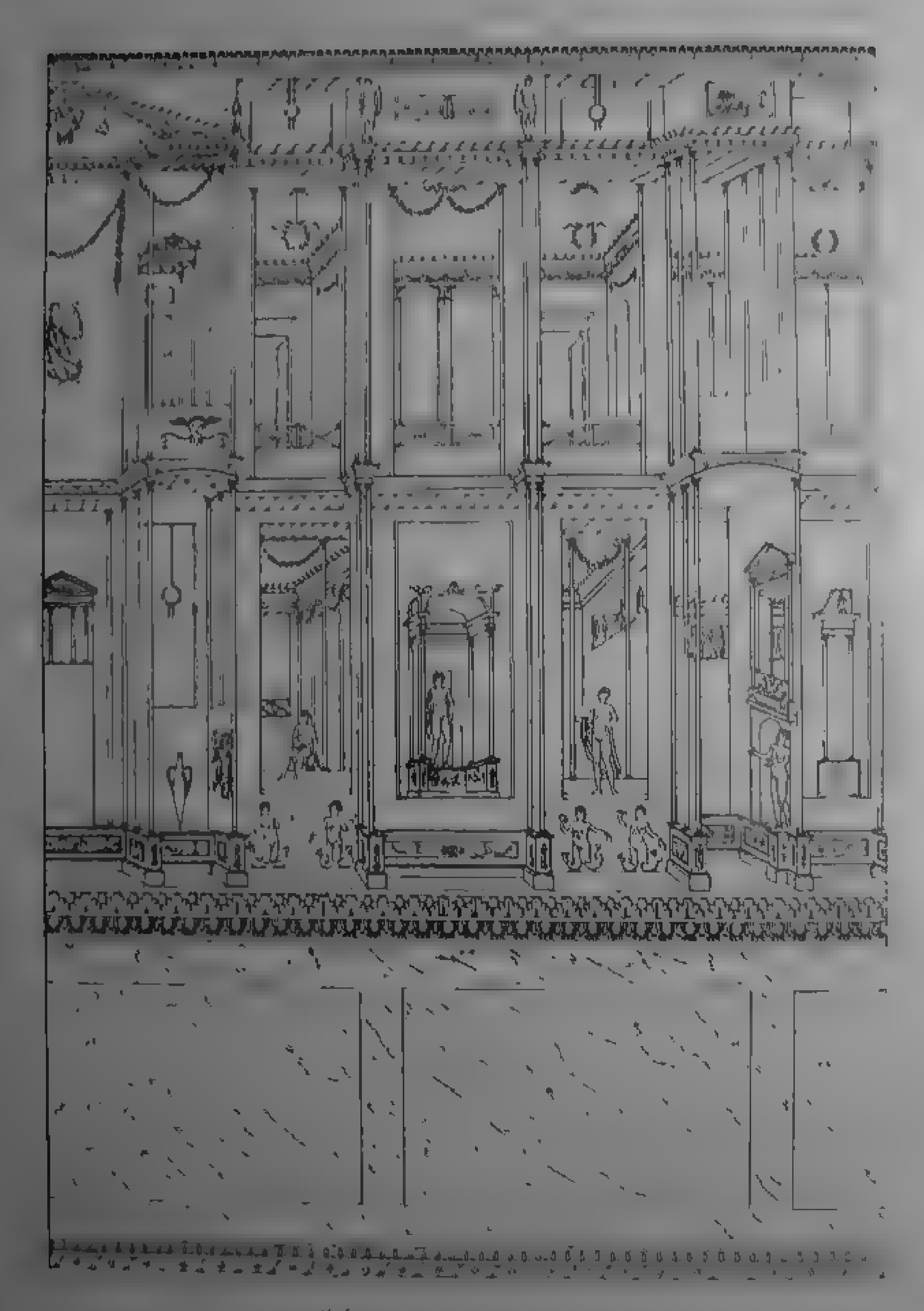
Красочныя проблемы во всѣхъ древнихъ фрескахъ разрѣшаются [illegible] по разному. Частью фрески писаны съ аккуратнымъ и ровнымъ выполненіемъ плоскостей, ограниченныхъ очертаніями (копіи съ болѣе древнихъ [illegible] ловъ[1]) и въ приблизительныхъ тонахъ; частью онѣ исполнены «импрессіонистически», причемъ краски положены одна рядомъ съ [illegible] шиваясь, и въ этихъ случаяхъ слитность впечатлѣнія [illegible] большей яркости общаго получается лишь на разстояніи [illegible] Послѣдняя техника является подражаніемъ восковой живописи [illegible] получившей свое наибольшее развитіе въ Александріи. Вѣдь въ энкаустикѣ смѣшеніе красокъ получается лишь съ величайшимъ [illegible] «мозаичный» принципъ этой техники долженъ быть [illegible] чайному развитію глаза, принужденнаго постоянно раскладывать тона на ихъ составныя части.

Наконецъ, рядъ античныхъ фресокъ, особенно съ не[illegible] исполнены монохромно, что не должно удивлять, если мы вспомнимъ, что эти картины были главнымъ образомъ предназначены для декораціи [illegible] являясь небольшими пятнами опредѣленныхъ тональностей [illegible] среди болѣе сложныхъ гармоній. Фресковые пейзажи [illegible] случаѣ лишь роль успокаивающаго среди прочей пестроты [illegible]



[illegible]

[1] [illegible] H. Girard, «La peinture antique», Paris, 1892, W. Helbig, «Wandgemälde [illegible] Campaniens», Leipzig 1868, и его же «Untersuchungen über kampanische Wandmalerei», Leipzig, 1873, Otto Donner, «Über Technisches in der Malerei der Alten», M[illegible] [illegible] 1880 и 18[illegible] [illegible] 1886 года.



[illegible]

ПЕЙЗАЖЪ
ВЪ ВИЗАНТІЙСКОЙ
ЖИВОПИСИ

Сводъ, виноградъ. Мозаика въ сводѣ церкви св. Констанціи въ Римѣ. (IV вѣка по Р. Х.)

I



РАЗИТЕЛЬНЫЕ примѣры монументальнаго характера производятъ часто большее впечатлѣніе, нежели подробныя изслѣдованія и точныя доказательства. Къ такимъ монументальнымъ примѣрамъ принадлежитъ арка Константина Великаго на «Тріумфальномъ пути» въ Римѣ, воздвигнутая въ 312 г. послѣ пораженія Максенція. Первое впечатлѣніе, производимое этимъ памятникомъ, самое внушительное. Поражаетъ красота общей массы и отдѣльныхъ деталей. Особенно хороши барельефы, идущіе по стѣнамъ и украшающіе своды въ самыхъ пролетахъ. Однако при ближайшемъ разсмотрѣніи замѣчаешь, рядомъ съ этими великолѣпными произведеніями, дышащими жизнью и полными гармоніи въ



[illegible]

типахъ, хоть уродливыхъ и ребяческихъ издѣлія, въ которыхъ какъ будто [illegible] толпятся какія-то большеголовыя и коротконогія фигурки. И вотъ оказывается, что вся архитектурная часть копируетъ болѣе древніе образцы, поразительная красота скульптуры взяты съ какого-то памятника, сооруженнаго [illegible] Траяна за 200 лѣтъ до триумфа Константина, и лишь жалкіе барельефы съ фигурками — самостоятельное произведеніе римскаго искусства IV вѣка. Впечатлѣніе отъ этихъ барельефовъ сразу и вводитъ [illegible] въ атмосферу одичанія, которая знаменуетъ эпоху упадка античной культуры и которая поясняетъ какъ неизбѣжная дряхлость громоздкаго организма послѣ многовѣкового его расцвѣта, совершенно независимо отъ христіанства, вліянію котораго иные приписываютъ этотъ упадокъ.

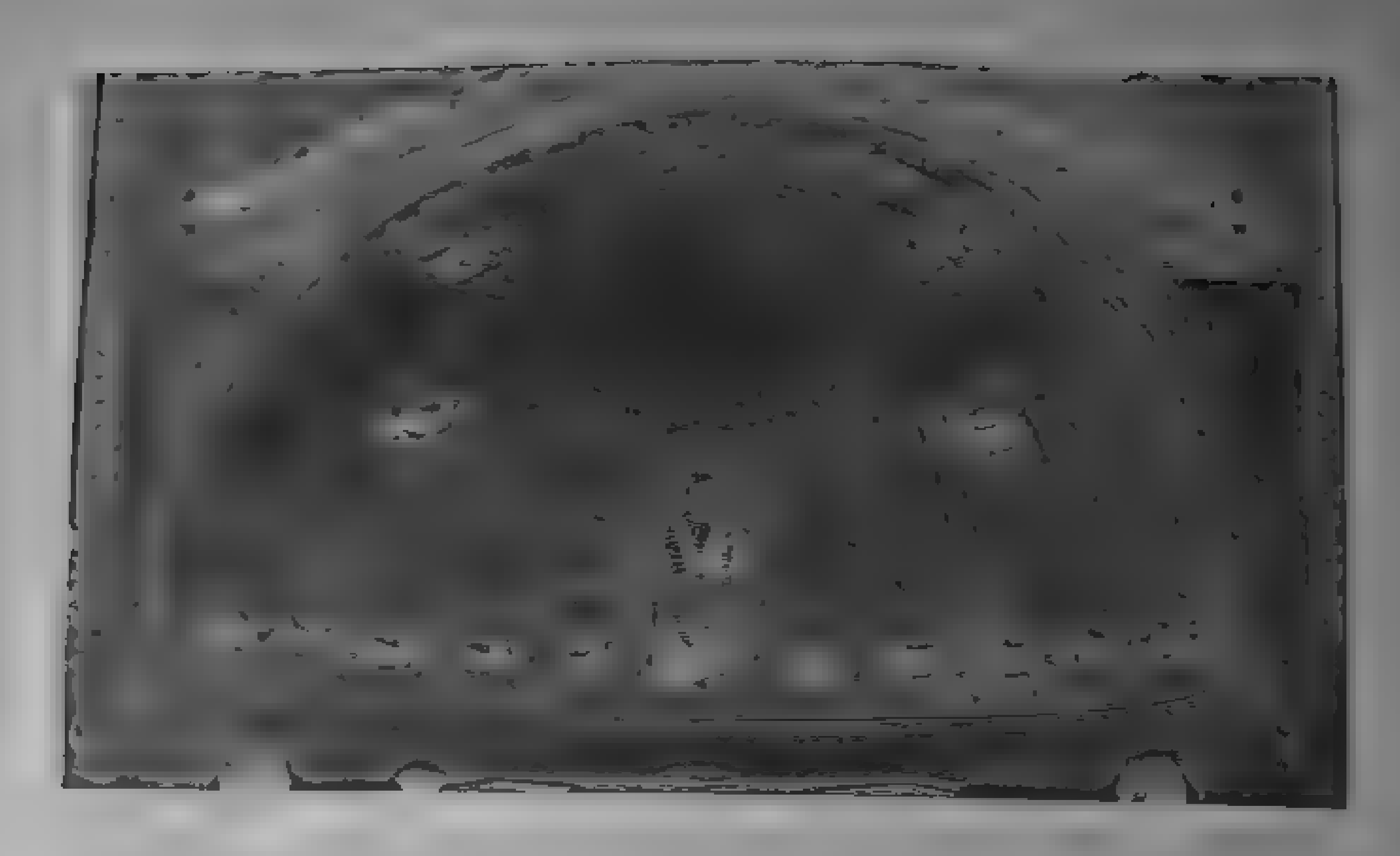
[illegible] являются отнынѣ на тысячелѣтіе основными чертами европейской художественной дѣятельности, и эти черты одинаково характерны [illegible] для запада, такъ и для востока Европы, [illegible] для всего того огромнаго пространства, которое временно продолжало еще существовать въ видѣ нераздѣльной Римской Имперіи и питаться единымъ, исходящимъ изъ очаговъ античной культуры. [illegible]



Рисунокъ XVII вѣка съ уничтоженной мозаики IV вѣка, украшавшей [illegible] церкви св. Констанцiи въ Римѣ.

Antiochiи, Александрiи, Карѳагена, Неаполя и самого Рима [illegible] всюду на всемъ этомъ пространствѣ надвигаются общiя [illegible] сумерки интересны для насъ, во-первыхъ, какъ та сфера, [illegible] мы еще находимъ кое-что уцѣлѣвшимъ отъ прежняго блеска, во-вт[illegible] какъ колыбель новыхъ вѣянiй, наконецъ, пожалуй, и какъ урокъ [illegible] времени, имѣющаго столько общаго съ той эпохой. Недаромъ же Византiя изъ самой «запущенной» области исторiи искусства привлекаетъ теперь самый живой интересъ. Недавно еще это искусство казалось чуждымъ варварствомъ, теперь оно начинаетъ казаться близкимъ и роднымъ. Вся «дикая эстетика» первыхъ столѣтiй нашей эры, ея ребячество и упрощенность по сравненiю съ перiодами предшествующимъ и послѣдующимъ, кажутся для насъ снова прельстительными. Въ частности, элементы этого одичанiя: преслѣдованiе роскошной декоративности, наслажденiе яркой красочностью, забвенiе многихъ знанiй (или мертвенное къ нимъ отношенiе), наконецъ, тяготѣнiе къ загадочному символизму и къ схематичной стилизацiи — все это то самое, что насъ теперь волнуетъ и въ чемъ мы даже видимъ какое-то предѣльное достиженiе. Мы — византiйцы, или по крайней мѣрѣ, тѣ позднiе римляне и эллины, которые не сумѣли (и, по волѣ судебъ, не должны были) отстоять грандiозную простую, самодовлѣющую красоту, доставшуюся отъ отцовъ и дѣдовъ. Для достиженiя «настоящаго византизма» намъ не хватаетъ лишь внѣшнихъ событiй.

Этотъ современный культъ Византiи подарилъ уже науку объ искусствѣ



...и остроумныхъ теорій. Важнѣйшія

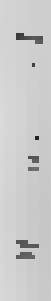
...главѣ. Благодаря имъ Византія ожила
...какъ группировать находимое. Но въ
...выясняютъ всего облика какъ сре-
...въ тѣсномъ смыслѣ, искусства, да и
...емъ, едва ли выяснить этотъ обликъ

...шіяся страницы наполовину замараны

...комъ искусствѣ мы черпаемъ изъ
...не систематичныхъ свидѣтельствъ, изъ
...тяныхъ дощечекъ и проч., наконецъ изъ
...ества. Даже Римъ съ V вѣка не со-

...славныхъ императоровъ, вождя варваровъ и...

...ражени вѣковъ, не осталось нич...





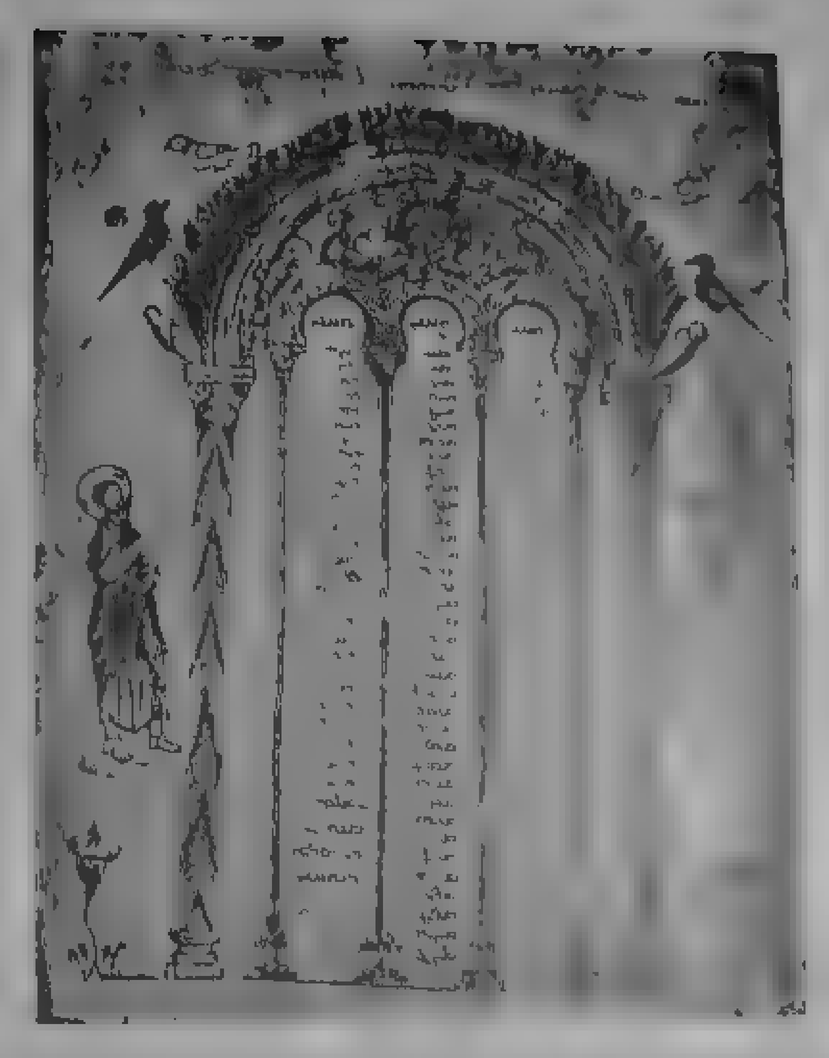
Одно изъ отдѣленій мозаичнаго купола церкви св. Георгія въ Салоникахъ (начало V вѣка).

а внутри сплошь дамаскинаго. Погибли безвозвратно и безслѣдно всѣ грандіозныя сооруженія Константина, Юстиніана и императоровъ-иконокластовъ; погибли знаменитые соборы въ Святой Землѣ, живопись которыхъ послужила, вѣроятно, прототипомъ для всей послѣдующей христіанской иконографіи, погибла базилика св. Петра въ Римѣ, погибли роскошная Антіохія и изнѣженная Александрія. Изъ обломковъ, копій, подражаній мы можемъ себѣ составить самое приблизительное представленіе о томъ, какъ выглядѣлъ тогда культурный міръ, въ которомъ такъ интересно сплетались самыя разнорѣчивыя теченія, въ которомъ такъ трагично кончалась борьба между угасавшимъ, утомленнымъ свѣтомъ и цѣлительнымъ мракомъ. Но кто поручится, что это представленіе соотвѣтствуетъ истинѣ? Здѣсь все — загадка, все гипотеза. Въ сущности объ искусствѣ въ первые вѣка христіанской эры мы знаемъ меньше, нежели объ искусствѣ древнихъ египтянъ.

Рядъ злосчастій, которыя обрушились на европейскую культуру въ какой-то какъ бы методической послѣдовательности, погубили эти памятники. Но больше всего пострадали они отъ нерадѣнія и по недостатку средствъ. Въ частности исторія имперіи является отнынѣ (съ небольшими перерывами) исторіей постепенной деморализаціи и банкротства. Къ этому присоединится индифферентизмъ къ классическому искусству упадочныхъ язычниковъ и ненависть къ нему торжествующихъ фанатиковъ христіанъ. Храмы запирались и разрушались за недостаткомъ молящихся, кумиры уничтожались, какъ дьявольскія личины, и такимъ образомъ гибли источники художественныхъ знаній и вдохновенія, ибо вѣдь не только искусство катакомбъ было отпрыскомъ античнаго искусства, но и все искусство Византіи до X вѣка (и отчасти дальше) было таковымъ же. Къ этому медленному органическому таянію нужно прибавить еще ужасающіе, иногда даже смертоносные кризисы, какими были нашествія варваровъ. Италія, кромѣ папской области, была уже въ VII вѣкѣ культурной пустыней, и, вѣроятно, пустѣли благодаря напору пришлыхъ изъ Азіи элементовъ и всѣ главныя твердыни античной образованности.

Египетъ, Антіохія, весь сѣверъ Африки. Возрожденіе нѣкоторыхъ изъ этихъ областей происходитъ уже подъ новымъ знакомъ Ислама.

Въ настоящей «столицѣ» разлагающагося царства, въ «новомъ Римѣ» — въ Константинополѣ, этимъ кризисамъ соотвѣтствуютъ династическіе и другіе бунты, нашествія и осады, а также разруха долголѣтняго иконоборческаго движенія. Что оставалось пощаженнымъ одними, то гибло отъ руки другихъ. Въ частности иконоборцы разрушаютъ все, что создали ихъ предшественники въ смыслѣ чисто-христіанскаго церковнаго творчества, и, напротивъ того, они знаменуютъ извѣстный поворотъ къ античному «свѣтскому» пониманію искусства; реакціонеры-церковники, одолѣвъ иконокластовъ, съ тѣмъ большей яростью должны были продолжать дѣло раззоренія языческой древности. Жалкіе остатки эллинизма погибли затѣмъ подъ наслоеніями арабской, а впослѣдствіи и турецкой культуры.



Украшеніе рукописи архитектурой, [illegible] Евангелія Рабулы (586 г.). Библіотека Лаврен[illegible] во Флоренціи.

Изъ того, что осталось отъ послѣдняго (уже христіанскаго) періода античной живописи, все сводится къ стѣннымъ мозаикамъ и фрескамъ въ Равеннѣ, въ Римѣ, въ Неаполѣ, на Синаѣ, въ Солуни, на Кипрѣ, въ небольшихъ египетскихъ церквахъ, къ нѣсколькимъ десяткамъ рукописей съ иллюстраціями (изъ которыхъ ни одна не оригинальна), къ иконамъ преимущественно египетскимъ, и къ нѣсколькимъ мозаичнымъ поламъ. Косвенное представленіе о живописи даютъ, далѣе, издѣлія изъ слоновой кости, рельефныя украшенія палестинскихъ глиняныхъ сосудовъ и мраморныхъ саркофаговъ. Всѣ эти памятники подтверждаютъ могущество эллинистическаго художества, съ которымъ мы уже встрѣтились при разборѣ кампанскихъ и римскихъ фресокъ, — всѣ носятъ черты поздне-александрійскаго (или вос-



Юноша Давидъ-Псалмопѣвецъ среди стада. Миніатюра въ „Парижскомъ псалтырѣ“ X вѣка.

[illegible]рійско-азіатскаго) искусства и въ то же время уже сильно выраженность какого-то [illegible]ческаго, чуждаго классическому характеръ. Нужно думать, что подавленные временно греками и римлянами національные элементы въ азіатскихъ и африканскихъ провинціяхъ царства Александра и имперіи кесарей съ момента ослабленія античной культуры завоевателей стали постепенно брать свою верхъ надъ нею, а къ этому присоединилась роль востока, какъ колыбели всѣми принятой офиціальной религіи, и наконецъ вліяніе напиравшей съ востока на имперію цивилизаціи персовъ.

Этотъ «восточный оттѣнокъ» христіано-античнаго искусства способствовалъ, съ одной стороны, игнорированію всего пластическаго элемента: живопись становится все болѣе и болѣе «плоскою»[1]; съ другой стороны, этотъ же «восточный оттѣнокъ» сообщилъ искусству всей имперіи ту величественную схематичность, которая была чужда классической культурѣ. Дворъ византійскихъ императоровъ, заимствовавъ многія черты этикета отъ восточныхъ придворныхъ ритуаловъ, сообщилъ эти же черты и церковному искусству, ставшему въ непосредственную связь съ императорской властью.

Одновременно съ суровой торжественностью и схематическимъ [illegible], съ востока пришла жажда поражающей роскоши и блеска, выражавшаяся какъ въ безмѣрномъ употребленіи золота и серебра, такъ и въ густой яркой красочности. Можно утверждать, что все, что есть въ христіано-античномъ искусствѣ плавнаго, изящнаго, гармоничнаго, остроумнаго, [illegible] жизненнаго — все это — послѣдніе слѣды увядающаго эллинизма. Напротивъ того, все, что въ немъ есть черстваго и [illegible] въ формахъ, [illegible] и роскошнаго въ краскахъ — все это пришло съ востока, гдѣ, конечно, не послѣднюю роль могла играть погибшая культура Ассиріи и Вавилона.

[1] Плоской [illegible]



Перенесеніе мощей св. Марка въ Венецію. На фонѣ композиціи соборъ св. Марка въ своемъ [illegible]. Рѣдкій примѣръ „ведуты“ въ византійской живописи. Мозаика XIII вѣка на фаса[illegible]

давшія около того же времени послѣднее отраженіе въ искусст[illegible] нидовъ.

Главныя измѣненія въ христіанскомъ искусствѣ, какъ и слѣдо[вало ожи]дать, произошли въ области религіозной живописи историческаго и [символи]ческаго характера, къ которой мы обратимся впослѣдствіи. Напротивъ того въ той области, которая подлежитъ нашему изслѣдованію въ настоящей части, т. е. въ пейзажѣ (а также въ живописи животныхъ и мертвой натуры), мы видимъ долгое время, вплоть до X вѣка (а въ миніатюрѣ даже еще дольше) упорное переживаніе античныхъ формъ и какъ бы даже самого духа эллинистическаго искусства.

Въ памятникахъ константиновской эпохи (или близко слѣдующаго за нею времени) античныя традиціи сказываются еще въ выдержанной системѣ, хотя уже въ значительно огрубѣлыхъ формахъ. Лучшимъ образчикомъ живописи этого времени являются мозаичныя украшенія сводовъ, окружающихъ центральную ротонду въ церкви св. Констанцы (дочери Константина) въ Римѣ (середина IV вѣка). На этихъ сводахъ изображены, совершенно согласно древней формулѣ, подобія садовыхъ бесѣдочныхъ покрытій, чередующихся съ узорами, имитирующими ковровыя издѣлія. Общее впечатлѣніе отъ этого орнаментальнаго плетенія, въ которомъ главную роль играютъ розовые [illegible] виноградной лозы и [illegible], выдѣляющіеся на бѣломъ фонѣ, еще



Изображение внутренности собора св. Марка [illegible]

полну чѣмъ-то радостнаго и привлекательнаго.[1] Но удачный вкусъ сказывается здѣсь въ томъ, что среди натуралистическихъ мотивовъ изображены (безъ всякой воздушной перспективы и безъ всякой связи съ остальнымъ) жанровыя сцены (сборъ винограда и винодѣлание), разыгранныя ребятишками, и что другая серія [illegible] по ближайшемъ разсмотрѣніи [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] безъ всякаго толку вѣтками фруктовыхъ и другихъ деревьевъ, [illegible]



[illegible] Византийская мозаика XII вѣка [illegible]

[illegible], рисунковъ и разныхъ предметовъ. Все это, видимо, скопировано съ какого-либо сборника живописныхъ мотивовъ.

Главное, нѣкогда, украшеніе церкви св. Констанцы: мозаика, покрывавшая средину ея тамбуръ, къ сожалѣнію, варварски уничтожена въ XVII вѣкѣ. [illegible] и она, вѣроятно, обладала тѣми же недостатками, какъ своды окружной галлереи. Въ [illegible] случаѣ, судя по сохранившимся изображеніямъ уничтоженной мозаики *, мы имѣли бы совершенно близкія къ излюбленнымъ

[illegible]

александрійскимъ композиціямъ памятникъ — а именно одно изъ тѣхъ символическихъ изображеній Іордана или Океана, которое было принято христіанской церковью для наглядного выраженія жизненнаго теченія и «божественнаго рыболовства». Это не былъ, впрочемъ, «пейзажъ» въ настоящемъ смыслѣ слова, ибо чисто-орнаментальные мотивы сплетались въ мозаикѣ съ реалистическими изображеніями. Каріатидныя фигуры[5], выраставшія изъ пучковъ аканта, стояли на островкахъ, правильно расположенныхъ вдоль рѣки. Надъ головами этихъ каріатидъ раскидывались орнаменты позднеримскаго пышнаго стиля, которые заполняли и простѣнки между окнами церкви. По берегу рѣки были расположены библейскія и аллегорическія сцены, представленныя фигурами разнообразной величины. По самой рѣкѣ плыли лодки и плоты съ амурами-рыболовами, на островахъ другіе амуры занимались уженіемъ. Кромѣ нихъ, на поверхности воды были изображены утки и лебеди, а въ водѣ — рыбы и восьминоги[6]. Нужно было быть посвященнымъ въ символику христіанскихъ проповѣдниковъ, чтобы понять иносказательный смыслъ всего этого нарядного и, на первый взглядъ, совершенно свѣтскаго убора.

Рѣки съ рыболовами стали и въ послѣдующихъ памятникахъ однимъ изъ любимыхъ декоративно-пейзажныхъ мотивовъ[7]. Кромѣ того, въ христіано-античномъ искусствѣ пейзажный элементъ выражался только въ отдѣльныхъ пальмахъ, раздѣляющихъ или окаймляющихъ композиціи (вереница святыхъ въ S. Apollinare Nuovo въ Равеннѣ начала VI вѣка или пальмы по сторонамъ абсиды въ церкви свв. Козьмы и Даміана въ Римѣ первой трети IV вѣка), въ крайне условномъ изображеніи скалъ (напр., въ мозаикѣ съ евангелистомъ Маркомъ въ С. Витале въ Равеннѣ), въ безпомощномъ изображеніи сада-парадиза (въ равенской мозаикѣ съ изображеніемъ св. Аполлинарія) и въ растительныхъ

---

[5] Мотивъ каріатидъ, связанныхъ растительнымъ орнаментомъ, встрѣчается и въ единственномъ сохранившемся украшеніи частнаго дома поздняго римскаго времени (III. IV вв.), въ такъ называемой Casa Celimontana, открытой подъ церковью S. Giovanni et Paolo въ Римѣ.

[6] Греческій риторъ Филостратъ такъ описываетъ видѣнную имъ въ одномъ неаполитанскомъ собраніи картину «Болото».

«Искусство направило такъ теченіе водъ, какъ это сдѣлала бы сама природа съ ея верховнымъ своенравіемъ. Воды развѣтвляются, образуя многочисленные меандры, гдѣ растутъ въ изобиліи болотныя растенія, гдѣ водяныя птицы предаются съ полной беззаботностью своимъ забавамъ. Взгляни на этихъ утокъ, съ какой легкостью онѣ плывутъ и разбрызгиваютъ воду, наподобіе водометовъ. Что скажемъ мы о племени гусей? Изображеніе ихъ правдиво: однѣ птицы летаютъ надъ поверхностью водъ, другія — плаваютъ. А въ этихъ длинноногихъ ты узнаешь вѣжливыхъ чужеземцевъ, каждая птица имѣетъ разныя перья и разные цвѣта: та на вершинѣ утеса отдыхаетъ, попеременно то на одной, то на другой ногѣ, другая чиститъ свои крылья, третья [illegible] ихъ; еще одна изъ этихъ птицъ держитъ какую-то добычу, почерпнутую изъ воды, другая нагнулась къ землѣ и ищетъ себѣ корма. Если мы увидимъ амуровъ, осѣдлавшихъ лебедей, то мы не удивимся, ибо это [illegible] не щадящій въ своихъ играхъ и птицъ. Не пройдемъ поэтому мимо, не бросивъ взгляда на эти ристалища амуровъ и на ту часть рѣки, которая служитъ имъ ипподромомъ. [illegible] прекрасна, ибо здѣсь вода и прорывается изъ почвы, наполняя прелестный бассейнъ. Посреди бассейна — амаранты склоняютъ въ обѣ стороны свои [illegible] къ этому барьеру амуры [illegible] направляютъ свой бѣгъ на священныхъ птицахъ съ золотыми уздечками, [illegible] подгоняя ихъ и [illegible] предѣльное мѣсто. И [illegible] что они [illegible] другъ другу и бранятся, [illegible] въ ихъ выраженіяхъ».

[7] Изображенія [illegible] рѣкъ мы встрѣчаемъ [illegible] реставрированныхъ въ средніе вѣка [illegible] мозаикахъ [illegible] базиликъ св. Маріи Великой и [illegible] Латеранской.



Окончаніе потопа (условное изображеніе воды), выходъ Ноя изъ [illegible]
приношеніе Ноя. Византійская мозаика XII вѣка въ [illegible]

орнаментахъ, иногда раскидывающихся въ видѣ [illegible] цѣлые купола и абсиды (С. Витале въ Равеннѣ 526—547 [illegible] изученія природы во всѣхъ этихъ мотивахъ искать уже нельзя. [illegible] чѣмъ дальше отъ «классиковъ», тѣмъ меньше чувствуется непосредственное обращеніе художниковъ къ натурѣ. Орнаментъ растительнаго характера становится все болѣе и болѣе условнымъ и часто превращается въ геометрическій узоръ. Но въ то же время художники дѣлаютъ громадные успѣхи въ умѣніи сообщать своей декораціи впечатлѣніе пышности и богатства. Такихъ чисто «царственныхъ» уборовъ, какимъ, напримѣръ, является мозаика свода Санъ Витале, едва ли можно было бы найти въ классическомъ Римѣ. Где въ плафонахъ св. Констанцы есть что-то игривое нѣжное [illegible] въ самомъ ритмѣ орнаментовъ, въ ихъ прозрачности и непринужденности. Въ куполѣ же Санъ-Витале орнаментъ заполнилъ весь сводъ [illegible] непоставимыми развѣтвленіями, среди которыхъ размѣщены [illegible] звѣри и птицы, а также четыре бѣлыхъ ангела, [illegible] сферы и поддерживающихъ средини медальонъ съ изображеніемъ [illegible]

Аналогичные съ плафономъ С. Витале мотивы встрѣчаются въ равеннской церкви [illegible] [illegible] въ капеллѣ св. Руфина и Секунды [illegible] крещальни при Латеранской базиликѣ въ Римѣ [illegible] IV вѣка [illegible] въ видоизмѣненной [illegible] [illegible] мозаика [illegible]

Пышность этого убранства дивитъ, но въ то же время она прекрасно передаетъ великолѣпіе торжествующей Христовой церкви. Къ этому времени христіанскіе дома молитвы уже успѣли превратиться въ пышные дворцы небожителей.

Весьма возможно, что нѣкоторый расцвѣтъ пейзажной живописи обнаружился въ искусствѣ эпохи императоровъ иконокластовъ (въ VIII вѣкѣ), удалившихъ изъ храмовъ изображенія Бога и святыхъ, но не желавшихъ лишать церкви присущаго имъ благолѣпія и потому относившихся поощрительно къ декоровкѣ ихъ свѣтскими изображеніями свѣтскаго характера. Константина V (741—775) обвиняли даже въ томъ, что онъ превратилъ Влахернскую церковь (въ Константинополѣ) въ плодовый садъ и въ птичникъ, ибо онъ повелѣлъ покрыть стѣны ея изображеніями деревьевъ, среди которыхъ были помѣщены аисты и павлины. Прежнія изображенія растеній, животныхъ, охотъ и даже цирковыхъ и театральныхъ игрищъ иконокласты оставляли на мѣстахъ и даже реставрировали, что противниками ставилось имъ впослѣдствіи въ большую вину. Однако, образцовъ этого искусства не дошло до нашего времени, и мы можемъ себѣ составить приблизительное понятіе о немъ лишь по нѣкоторымъ деталямъ въ рукописяхъ болѣе поздняго времени, въ которыхъ виртуозность исполненія какъ разъ изображеній животнаго царства (и это среди уже общей застылости) должна, думается, указывать на сохраненіе традиціи, доставшихся отъ временъ, когда эти изображенія пользовались особымъ предпочтеніемъ[9].

Кромѣ того, ближайшимъ по времени къ эпохѣ иконокластовъ памятникомъ византійскаго искусства является еще изумительный «купальный дворецъ» Амра, лежащій среди Моавитской пустыни и построенный, какъ кажется, абассидскимъ принцемъ, правнукомъ Гарунъ-аль-Рашида, Ахметомъ до его вступленія на калифскій престолъ (въ 862 г.), — въ тѣ дни, когда Византіей правила, вмѣсто малолѣтняго сына Михаила, царица Θеодора, извѣстная тѣмъ, что при ней окончательно сняты иконокластскіе запреты[10]. Фрески, покрывающія всѣ своды и стѣны дворца и исполненныя несомнѣнно византійскими художниками, пропитаны еще античнымъ и даже языческимъ духомъ. Купальныя, частью довольно откровенныя сцены чередуются съ портретами, охотничьими эпизодами (замѣчательно переданъ стремительный бѣгъ собакъ и львица, нападающая на буйвола), съ изображеніями ремеслъ и орнаментами. Послѣдніе мѣстами представляютъ изъ себя широкіе разводы стилизованной виноградной лозы, покрывающей собой цѣлыя стѣны, мѣстами они окружаютъ человѣческія лица и фигуры животныхъ

[9] Таковы, напр., великолѣпные рисунки животныхъ: пантеръ, преслѣдующихъ газелей, или пьющихъ у фонтана птицъ — надъ «канонами» Евангелія X вѣка, хранящагося въ парижской Національной библіотекѣ. Позднѣе же отраженія пріемовъ церковной росписи, поощрявшейся иконокластами, мы видимъ въ фрескахъ на лѣстницѣ кіевской св. Софіи.

[10] По другимъ догадкамъ, Ксеиръ-Амра построенъ Велидомъ II, царствовавшимъ всего одинъ годъ, 743—744, но отличавшимся роскошнымъ образомъ жизни до вступленія на престолъ.



Моленіе св. Анны. Византійская мозаика XII вѣка въ константинопольской [illegible]. Примѣръ болѣе сложнаго „палатнаго письма“ и попытки придать „декораціи“ пространственн[illegible]. Довольно жизненное изображеніе сада и колодца.

Газели нарисованы въ трудныхъ поворотахъ и ракурсахъ, медвѣдь и оражецъ съ музыкальнымъ инструментомъ очень типичны, стоящая въ профиль обезьяна. Къ сожалѣнію, пейзажъ въ настоящемъ смыслѣ слова отсутствуетъ и фономъ у сценъ служитъ ровный колеръ. Но во всякомъ случаѣ фрески эти бросаютъ новый свѣтъ на византійскую живопись свѣтскаго характера. Оказывается, что ей не была чужда жизненность и даже чувственность. Несмотря на деревянность позъ и на упадочную перспективу, фрески отражаютъ еще чисто эллинское наслажденіе жизнью.[1]

[1] См. изданіе [illegible] текста и атласа [illegible]ской импер. академіи наукъ [illegible] 1907 г., статьи [illegible] въ «Zeitschrift für bildende Kunst» [illegible], «Архив [illegible]», 1907 г.

Совершенно ясный отблескъ античнаго искусства носятъ также миніатюры, украшающія византійскіе роскошные псалтыри, нынѣ объединенные названіемъ «аристократической группы» — въ отличіе отъ скромныхъ монастырскихъ псалтырей, въ которые проникли элементы нѣсколько демократическаго характера и въ которыхъ замѣчается (почти полное) отсутствіе античныхъ реминисценцій (типомъ послѣдней группы является такъ называемый «Хлудовскій псалтырь»). «Аристократическіе псалтыри» отражаютъ то возрожденіе античности, которое началось при императорахъ-иконоборцахъ и затѣмъ нашло себѣ поощрителей въ лицѣ нѣкоторыхъ государей армянскихъ династіи (X вѣкъ). Наиболѣе роскошный изъ этихъ псалтырей (нынѣ въ парижской библіотекѣ), вѣроятно, входилъ когда-то въ составъ царской сокровищницы [22].

Миніатюры Парижскаго псалтыря (по крайней мѣрѣ, лучшія среди нихъ) слѣдуетъ считать (на ряду съ «Пурпуровымъ кодексомъ» въ Россано, съ «Книгой бытія» въ Вѣнѣ, со «Свиткомъ Іисуса Навина» въ Ватиканѣ и нѣсколькими другими памятниками V и дальнѣйшихъ вѣковъ) послѣднимъ болѣе или менѣе точнымъ отголоскомъ античнаго искусства. Даже скорѣе всего, что прообразъ Парижскаго псалтыря былъ составленъ еще въ константиновскую эпоху при помощи заимствованій у памятниковъ языческаго искусства. Особенно за это говоритъ миніатюра, представляющая поющаго среди стада Давида — несомнѣнная варіація на языческое изображеніе «Орфея». Въ смыслѣ пейзажа эти миніатюры мало чѣмъ отличаются отъ кампанской живописи, и столь же характерны для древняго эллинистическаго вкуса встрѣчающіяся здѣсь въ обиліи олицетворенія природы: Виѳлеемская скала въ видѣ покоящагося юноши съ вѣнкомъ на головѣ, Эхо въ видѣ нимфы, выглядывающей изъ за сакральной колонны, Сила, Мелодія и Ночь въ видѣ античныхъ богинь, Разсвѣтъ въ видѣ мальчика и пр. Правда, подобныя олицетворенія остались излюбленнымъ способомъ обозначать пейзажъ и прочую «околичность» и въ позднѣйшія времена византійской живописи, но въ Парижскомъ псалтырѣ они носятъ еще явно классическій характеръ. Самая красивая, въ красочномъ отношеніи, гуашь псалтыря — та, гдѣ изображенъ Давидъ, убивающій пре-

[22] Близко къ Парижскому псалтырю № 139 стоитъ рядъ псалтырей въ ватиканской библіотекѣ (происходящихъ изъ библіотеки Барберини), въ миланской Амброзіанѣ, въ христіано-археологическомъ собраніи при берлинскомъ университетѣ и мн. др., а также, до извѣстной степени, иллюстраціи парижской рукописи Никандра (сочиненіе о травахъ и змѣяхъ), исполненныя въ XI вѣкѣ съ оригинала III или IV вѣка. Особенно интересна здѣсь легкая импрессіонистская трактовка деревьевъ и травъ; среди же композицій — та, которая рисуетъ на фонѣ голубого моря рожденіе змѣй изъ крови гигантовъ. Вообще же отголоски античнаго точнаго характера въ X в. уже почти не встрѣчаются; нѣтъ ихъ даже въ рукописяхъ болѣе раннихъ, напр., въ «Лаврентіанскомъ» экземплярѣ Христіанской топографіи Козьмы Индикоплова, спискѣ XI и XII вв. съ оригинала времени Юстиніана. Въ этихъ рукописяхъ имѣются, правда, копіи съ античныхъ скульптуръ (напр., съ извѣстной группы, изображающей нападеніе льва на коня), но всѣ пріемы въ передачѣ пейзажной «околичности» носятъ уже явно варварскій, омертвѣлый и схематичный характеръ. Этими же чертами отличается и экземпляръ Козьмы въ ватиканской библіотекѣ XI и XII вв., въ которомъ, впрочемъ, отсутствуетъ [illegible] звѣрей и растеній. Сюжеты Парижскаго псалтыря, встрѣчающіеся въ позднихъ копіяхъ, превращаются съ теченіемъ времени въ условныя и упрощенныя схемы, въ которыхъ [illegible] можно узнать первообразъ.



помощи «Силы» льва. Небо горитъ красно-фіолетовымъ оттѣнкомъ, смя[illegible] желтоватыми сѣрыми и зелеными тонами; скалы въ глубинѣ лиловато-коричневаго цвѣта. Среди этого довольно спокойнаго фона выдѣляется красный нимбъ Силы и зеленовато-желтый плащъ Давида, несомнѣнно списаннаго съ какого-нибудь «Аполлона, преслѣдующаго Дафну». Наиболѣе тщательно исполнены 1-я и 7-я гуаши, изображающія какъ бы «портретъ» автора — юношу псалмопѣвца со стадомъ козъ среди скалъ и его [illegible]. Послѣдняя иллюстрація носитъ болѣе византійскій, чопорный характеръ, но и здѣсь встрѣчаются реминисценціи античности въ образахъ Мудрости и Пророческаго Дара.

Намъ нужно теперь обратиться къ живописи архитектурной въ византійскомъ искусствѣ. По оставшимся образцамъ живописи классической древности мы видѣли, что эта отрасль была въ дни первыхъ цезарей въ большомъ распространеніи и достигла высокаго совершенства, несмотря на (вѣроятное) отсутствіе теоретическихъ знаній перспективы. Памятники утвердившагося христіанства отражаютъ полное паденіе, происшедшее и въ этой области живописи. Таковъ, напримѣръ, фонъ знаменитой абсидной мозаики въ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ, относящейся къ концу IV вѣка и отличающейся еще опредѣленно античнымъ характеромъ. Одни хотѣли видѣть въ этомъ нагроможденіи приземистыхъ тяжеловѣсныхъ зданій изображеніе опредѣленнаго квартала древняго Рима (а именно «Vicus patricius» съ Виминальскимъ дворцомъ), другіе отстаивали, что здѣсь изображены зданія Іерусалима съ голгофскимъ крестомъ посреди. Нѣкоторый иллюзіонизмъ этого архитектурнаго пейзажа (иллюзіонизмъ, достигнутый тѣмъ, что одни зданія нѣсколько заслоняютъ другія, что выдержано подобіе перспективы, а также довольно правдивъ тонъ неба) какъ бы подтверждаетъ подобныя предположенія реально-топографическаго характера, однако скорѣе все же правы тѣ, кто видятъ здѣсь просто фантастическое изображеніе Царствія Небеснаго — «Новаго Іерусалима». Для насъ сейчасъ особенно интересно отмѣтить ту безпомощность, которую проявилъ художникъ какъ въ композиціи всего этого архитектурнаго цѣлаго, такъ и въ исполненіи отдѣльныхъ деталей.

Всякій иллюзіонизмъ исчезаетъ въ подобныхъ памятникахъ послѣдующаго времени, и уже фоны «Сцѣнъ изъ библіи» въ римской базиликѣ С. Марія Маджоре (конецъ V вѣка) совершенно плоски и схематичны. Позже художники-мозаичисты порываютъ съ реалистическими пріемами, бывшими еще въ ходу во II—III вв. (о послѣднихъ мы можемъ еще судить по берлинскимъ фрескамъ живописнаго стиля) и изобрѣтаютъ своеобразную архитектурную живопись, нашедшую себѣ яркое выраженіе въ куполѣ св. Георгія въ Солуни (V и VI вв.) и въ обрамленіи купола Равеннской Православной Крещальни (VI вѣка). Извѣстную преемственность отъ игривыхъ формъ II и IV помпейскихъ стилей можно найти и въ этихъ храмахъ и ...

колонокъ, арокъ, абакъ, конхъ, куполовъ, фронтоновъ, занавѣсокъ и пр. И если въ кампанскихъ фрескахъ тѣми же словами обозначаются граціозныя и стройныя формы, сопоставленныя въ остроумныхъ комбинаціяхъ, то здѣсь мы имѣемъ передъ собой, несмотря на тонкость нѣкоторыхъ деталей, что-то несуразное и тяжелое. Въ то же время нужно признать, что эта варварская декоративная архитектура имѣетъ въ себѣ нѣчто праздничное и монументальное. На фонѣ тѣхъ помпеянскихъ архитектуръ хорошо [illegible] маленькимъ геніямъ, группамъ чувственныхъ вакханокъ и сатировъ, въ мѣсту [illegible] тамъ и столь всегда ясныя миѳологическія и аллегорическія композиціи, вариаціи на картины знаменитыхъ языческихъ художниковъ. Вся же эта византійская уродливо-причудливая и ошибочная архитектоника имѣетъ одно преимущество колоссальнаго значенія: она можетъ служить подходящимъ фономъ для изображенія священныхъ предметовъ [illegible] ликовъ святыхъ и мучениковъ. Даже въ этой архитектурѣ [illegible] лось выразиться благочестивому духу времени.

Дальнѣйшее развитіе архитектурной живописи въ христіанско-античномъ и въ первоначальномъ византійскомъ искусствѣ можно прослѣдить по цѣлому ряду памятниковъ, но въ общихъ чертахъ это развитіе [illegible] щенію, къ обѣднѣнію, что находится въ прямой зависимости [illegible] техническихъ знаній. Еще разъ мы встрѣчаемся съ [illegible] архитектурно-декоративныхъ композицій въ украшеніи [illegible], исполненномъ въ VI в. (но, вѣроятно, повторявшемъ болѣе древніе образцы, быть можетъ V в.); но вообще архитектурные элементы въ живописи занимаютъ, подобно пейзажу, все болѣе скромное мѣсто и пріобрѣтаютъ [illegible] значеніе какихъ-то «символическихъ реквизитовъ», опредѣляющихъ мѣсто дѣйствія. Даже въ самыхъ интересныхъ изображеніяхъ мистическаго Новаго Іерусалима, почти всегда встрѣчающихся на картинахъ Апокалипсиса, или въ передачѣ опредѣленныхъ мѣстъ (напр., въ видахъ Равенны въ S. Apollinare Nuovo или на фрагментахъ мозаичной карты Палестины изъ Мадабы[13]) художники не подымаются надъ уровнемъ плоскихъ и ребяческихъ схемъ[*]. Въ тѣхъ же случаяхъ, когда они пытаются передать тотъ или иной перспективный эффектъ, они впадаютъ въ грубѣйшія ошибки, которыя уродуютъ и кривятъ всю композицію. У этихъ мастеровъ нѣтъ никакого представленія о сведеніи линій къ одной точкѣ или о значеніи горизонта. У кампанскихъ художниковъ недостатокъ въ теоретическихъ знаніяхъ восполнялся

13) Jacoby, «Das Geographische Mosaik v. Madaba», Leipzig, 1905 (въ «Studien über christliche Denkmäler» [illegible] Schulter, «Die Mosaikkarte v. M.», Berlin, 1900.

* Схематическо-геометрическая [illegible] равеннская «палаціума» имѣетъ [illegible] сходство съ [illegible] постройками того времени. Пропорціи не соблюдены, корпусность не передана [illegible]. Средину занимаютъ три высокія арки подъ фронтономъ съ занавѣсками у колоннъ [illegible] пространственность художникъ [illegible].



Византійская мозаика въ [illegible] дворцѣ норманскихъ королей [illegible] въ Палермо (XII вѣкъ).

большей наблюдательностью и опытомъ. Поздніе же римскіе и византійскіе художники какъ будто никогда не видали зданій въ натурѣ, а имѣли дѣло лишь съ плоскими игрушечными вырѣзками. О пропорціяхъ они заботятся столь же мало и съ теченіемъ времени все меньше и меньше. Никакого отношенія между ростомъ фигуръ и зданій, для этихъ фигуръ назначенныхъ, не существуетъ. Къ этому надо еще прибавить, что съ вѣками также въ деталяхъ замѣчается все возрастающее удаленіе отъ дѣйствительности. Если кое-какія параллели между дѣйствительной архитектурой и архитектурной живописью можно установить въ произведеніяхъ VI, VII и даже X и XI вв., то далѣе утверждается въ византійскомъ искусствѣ тотъ странный типъ палатной живописи, въ которой все — произволъ и условность. Нужно, впрочемъ, прибавить, что эти произвольные архитектурные вымыслы въ своемъ удивительномъ нагроможденіи представляютъ часто прелестныя въ чисто декоративномъ смыслѣ группировки, которыя отлично вяжутся со всѣмъ [illegible] стилемъ византійскаго искусства.

Характерно-византійскія, малопонятныя въ конструктивномъ смыслѣ, палаты встрѣчаются уже въ миніатюрахъ ватиканскаго Октатевха X вѣка. Перспектива не создана, дома нарисованы, какъ на дѣтскихъ рисункахъ, на три фронта, закругленія башенъ не переданы, все имѣетъ плоскій схематичный характеръ. [illegible] мозаикахъ XI в., украшающихъ церковь Дафнійскаго монастыря на дорогѣ отъ Аѳинъ въ Элевзисъ, зданія имѣютъ еще болѣе нелѣпыя [illegible]

ряда игрушечныхъ построекъ за стѣнами этой коробки. Домъ св. Анны представленъ трехъ-этажнымъ, но дверь его открыта во всю высоту зданія, и во всю эту дверь стоитъ фигура прислужницы: такимъ образомъ, художникъ обнаруживаетъ, что у него не было никакого представленія о соотвѣтствіи внутренности зданія съ его внѣшностью. Впрочемъ, гдѣ только можно было, художники охотнѣе всего совершенно избѣгали изображенія зданій (и вообще всякихъ декорацій), занимая все пространство за фигурами дѣйствующихъ лицъ золотомъ или синимъ колеромъ. На томъ же золотомъ фонѣ представляется какъ Сошествіе Христа въ адъ (обозначенный лишь посредствомъ сброшенныхъ дверей и древняго олицетворенія Аида), такъ и сцены Христа среди апостоловъ (напр., въ Санъ Марко въ Венеціи XI в.).

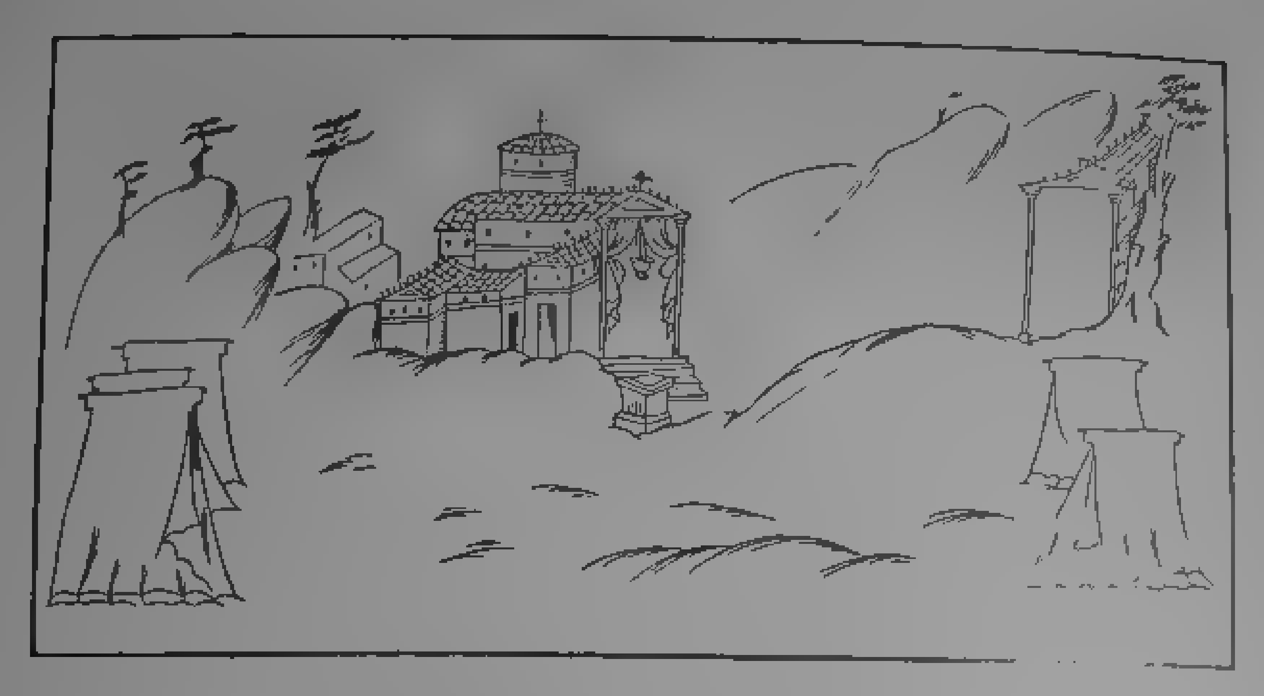
Позже, въ XII, XIII вѣкахъ, не безъ вліянія [illegible] извѣстное оживленіе въ византійской живописи и даже [illegible] скій подъемъ. Одновременно съ болѣе оживленнымъ [illegible] и обогащеніемъ композиціи чаще встрѣчаются и декораціи [illegible] хотя и при сохраненіи однотоннаго (преимущественно [illegible] кахъ и голубого въ фрескахъ) фона. Даже появляется [illegible] среди наружныхъ мозаикъ С. Марко имѣется довольно подробное [illegible] женіе, разумѣется, лишь въ видѣ чертежной схемы самого [illegible] онъ выглядѣлъ въ то время, а на другой мозаикѣ сдѣлана [illegible] ставить внутренность собора въ видѣ варварскаго архитектурнаго [illegible]. Любопытны также среди венеціанскихъ византійскихъ мозаикъ [illegible]ныя, но смѣлыя изображенія воды (потопъ), деревьевъ (рай), скалъ (Синай) и проч.

Въ XIV в. въ мозаикахъ константинопольской церкви Кахріе Джами замѣчается возобновленіе совсѣмъ было покинутыхъ перспективныхъ задачъ, разрѣшаемыхъ, однако, очень безпомощно. Экседра, у которой сидятъ священники (въ сценѣ «Марія получаетъ багряную шерсть»), смѣло изображена какъ бы видимая (въ формѣ полукруглой стѣнки съ баллюстрадой) сверху, однако, изображеніе это лишено всякаго соотношенія съ дѣйствительными архитектурными формами. Вообще, въ византійской живописи этого позднѣйшаго времени зданія растутъ, занимаютъ больше мѣста на фонахъ, но остаются все такими же нелѣпыми въ конструктивномъ смыслѣ. На дальнѣйшее развитіе техники не хватаетъ силы. Между фресками и мозаиками въ Кахріе Джами въ Верріи или въ Студеницѣ и наиболѣе ранними фресками въ Санъ Франческо въ Ассизи техническія достиженія еще не раздѣлены пропастью, но уже черезъ столѣтіе мы можемъ усмотрѣть чудовищную отсталость Византіи въ сравненіи съ Италіей, которую она только что еще питала своими традиціями и знаніями. Это особенно бросается въ глаза въ тѣхъ каждый разъ тщетныхъ усиліяхъ, которыя византійскіе художники дѣлаютъ, чтобы преодолѣть свое перспективное невѣжество. Начиная съ XV вѣка и визан-

писцы перестаютъ бояться сложныхъ архитектурныхъ и всякихъ роскошныхъ сооруженій: они громоздятъ однѣ постройки на другія, гнутъ и выгибаютъ формы, строятъ горы и скалы, подымаютъ горизонтъ, отваживаются изображать рѣки, текущія прямо на зрителя, дѣла и море — но все это дѣлается довольно приблизительно, и это въ тѣ самые дни, когда уже Леонардо составляетъ свои научные трактаты, когда Мантенья пишетъ свои [illegible] по вдохновенію и совершенныя по знаніямъ фрески въ Эремитани. Однако необходимо сказать, что неправдоподобный характеръ византійской декораціи и бутафоріи, перешедшій въ сильно измѣненномъ видѣ въ русскую иконную живопись (и достигшій какъ разъ въ ней высокаго совершенства), имѣетъ свою огромную прелесть. Это онъ главнымъ образомъ сообщаетъ церковнымъ картинамъ сказочный характеръ, это онъ выдвигаетъ на первый планъ значительность сюжетовъ, ихъ мистическую основу.

Позднѣйшая въ особенности русская иконопись знаетъ впрочемъ кромѣ этихъ ирреальныхъ и условныхъ декораціонныхъ схемъ и обращеніе къ дѣйствительнымъ памятникамъ. Уже въ новгородскихъ иконахъ XV вѣка мы нерѣдко встрѣчаемъ изображенія тѣхъ или иныхъ зданій, частью до насъ дошедшихъ, — изображенія, имѣющія иногда прямо документальное значеніе. Позже эти мотивы, взятые изъ дѣйствительности, встрѣчаются все чаще и чаще, то въ видѣ опредѣленныхъ [illegible], разныхъ храмовъ и монастырей, скитовъ, то въ видѣ сложныхъ фантазій, основанныхъ все же на знакомствѣ съ настоящей архитектурой. Попадаются въ обиліи изображенія типичныхъ русскихъ деревянныхъ построекъ и каменныхъ шатровыхъ церквей, а также городскихъ башенъ, домовъ, дворцовъ. Раскраска остается произвольная, но и она пріобрѣтаетъ большую утонченность и разнообразіе. Перерабатываются затѣмъ постепенно въ XVII вѣкѣ и чисто-пейзажные мотивы. Царскіе и Строгановскіе живописцы щеголяютъ въ тонкомъ выписываніи деревьевъ, травы, всевозможныхъ растеній, среди которыхъ часто можно опредѣлить породы, принадлежащія къ сѣверной флорѣ. Зато упорно держится золотой фонъ въ иконахъ и ровный колеръ въ фрескахъ, а также нѣтъ и у самыхъ виртуозныхъ мастеровъ какого-либо представленія о перспективѣ. Абсолютно поэтому не удаются, даже при обращеніи за помощью къ западнымъ образцамъ, изображенія внутренностей зданій и болѣе сложныя цѣлостности, получающія всегда характеръ картъ или плановъ.

ПЕЙЗАЖЪ
ВЪ СРЕДНЕВѢКОВОЙ
ЖИВОПИСИ



„Декорація“ одной изъ иллюстрацій Утрехтскаго псалтыря (къ псалму XXVI). С[illegible] палатки, домъ

I

СТОРІЯ византійской живописи со всѣми ея колебаніями и временными подъемами есть исторія упадка, одичанія и омертвѣнія. Образы византійцевъ все болѣе удаляются отъ жизни, ихъ техника становится все болѣе рабски традиціонной и ремесленной. Однако, если мы сопоставимъ то, что приблизительно въ X вѣкѣ творилось въ западной Европѣ, съ тѣмъ, что происходило въ то же время въ Византіи, то послѣднее покажется верхомъ художественной утонченности и техническаго великолѣпія. Это сознавали и западные люди того времени. Не говоря объ Италіи, въ которой всякая художественная жизнь послѣ VII—VIII вѣка замерла почти всецѣло[1] и которая для удовлетворенія своихъ нуждъ постоянно прибѣгала къ византійскимъ мастерамъ, вся остальная Европа взирала на византійскую культуру, какъ на недосягаемый идеалъ.

Оно и понятно. Византія, отбиваясь отъ варваровъ, окруженная постоянной опасностью, все же продолжала существовать, какъ больной хирѣ-

---

[1] Лѣтописецъ Левъ изъ Остіи пишетъ въ XI вѣкѣ, что «латиняне (итальянцы) уже пятьсотъ лѣтъ какъ потеряли секретъ художествъ». См. Migne, «Patrologie latine», E. Bertaux, «L'art dans l'Italie méridionale» 1904, Venturi «Storia dell'arte italiana», т. III.



Сотвореніе Адама и Евы, грѣхопаденіе, изгнаніе изъ рая и Адамъ за работой. Миніатюра IX вѣка изъ Библіи Карла Лысаго. Парижская національная библіотека.

ющій, но не оставленный жизнью организмъ. Когда мракъ уже опустился на всю Европу, свѣтъ еще долго не угасалъ на берегу Босфора. И естественно, что на этотъ свѣтъ было обращено всеобщее вниманіе. Ему завидовали, его старались похитить. Можно утверждать, что Византія уберегла міровую культуру.[2] Безъ нея, безъ этого «сборища старцевъ, многое забывшихъ, но и многое еще помнившихъ», самая идея Римской Имперіи, ставшая главнымъ двигателемъ международной жизни среднихъ вѣковъ, могла бы заглохнуть и исчезнуть.

«Византійскій вопросъ», т. е. вопросъ о значеніи Византіи въ образо-

---

[2] [illegible] признаетъ византійское искусство «регуляторомъ» европейскаго художества.



Начальныя сцены Библіи. Миніатюра изъ „Бамбергской Библіи" IX вѣка. Замѣчательны разновидности райскихъ деревьевъ, частью какъ будто срисованныхъ съ натуры. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ выступаетъ почва въ видѣ плоскихъ возвышеній.

ванія новаго, или воскресавшаго изъ праха западно-европейскаго искусства, долженъ рѣшаться въ положительномъ смыслѣ. Безъ Византіи, безъ этого послѣдняго мѣрила и примѣра, западное художество едва ли нашло бы себя, свои идеалы. И, дѣйствительно, слѣды византійскаго вліянія можно найти во всемъ, что творилось въ Европѣ въ теченіе вѣковъ, предшествовавшихъ 1000-му году и въ теченіе двухъ вѣковъ, за нимъ слѣдующихъ. Но спорнымъ представляется, что именно подразумѣвать подъ этимъ «византійскимъ» вліяніемъ: отраженіе ли творчества самого Константинополя или творчества азіатскихъ и африканскихъ провинцій, находившихся еще долгое время подъ господствомъ Византіи и сохранявшихъ значеніе могущественныхъ культурныхъ центровъ?

Не подлежитъ сомнѣнію существованіе связей между нѣкоторыми приморскими городами Европы и азіатскими торговыми портами, и кромѣ того, мы имѣемъ свѣдѣнія о существованіи крупныхъ азіатскихъ, преимущественно сирійскихъ колоній въ разныхъ городахъ средней Европы (напр., въ Трирѣ). Изъ Сиріи и Египта шли также драгоцѣнныя, украшенныя орнаментами и фигурами ткани, игравшія въ распространеніи художе-



Христосъ въ славѣ. Миніатюра въ „Мецскомъ Сакраментаріи“ (около [illegible]), хранящемся въ Парижской національной библіотекѣ. Любопытныя олицетворенія природы въ видѣ „Земли“ и „Моря“ у ногъ Спасителя, „Небо“ въ образѣ херувимовъ по сторонамъ Его главы

ственныхъ образцовъ почти ту же роль, какъ впослѣдствіи гравюры[3]. Наконецъ не надо забывать, что помыслы были непрестанно обращены къ той части Азіи, которая для всего христіанства пріобрѣла значеніе Святой Земли

[3] На тканяхъ встрѣчались самые разнообразные рисунки. На занавѣсяхъ св. Софіи были вытканы Христосъ съ апостолами, чудеса, богоугодныя сооруженія Юстиніана и Феодоры, портреты императоровъ и проч. На [illegible]

а всякій предметъ, приходившій оттуда, имѣлъ, благодаря своему происхожденію, особую прелесть.

Тѣмъ не менѣе и несмотря на многіе восточные (сассанидскіе, позже и арабскіе) мотивы, которые проникли въ европейское искусство нельзя сказать, что «византійское вліяніе» слѣдуетъ совершенно отождествлять съ «восточнымъ», «азіатскимъ». Сильно «овосточенная» Византія [illegible] ическую основу. И эта основа не переставала сквозить въ творчествѣ западнаго художества, подпавшаго подъ порабощающее вліяніе Византіи[1].

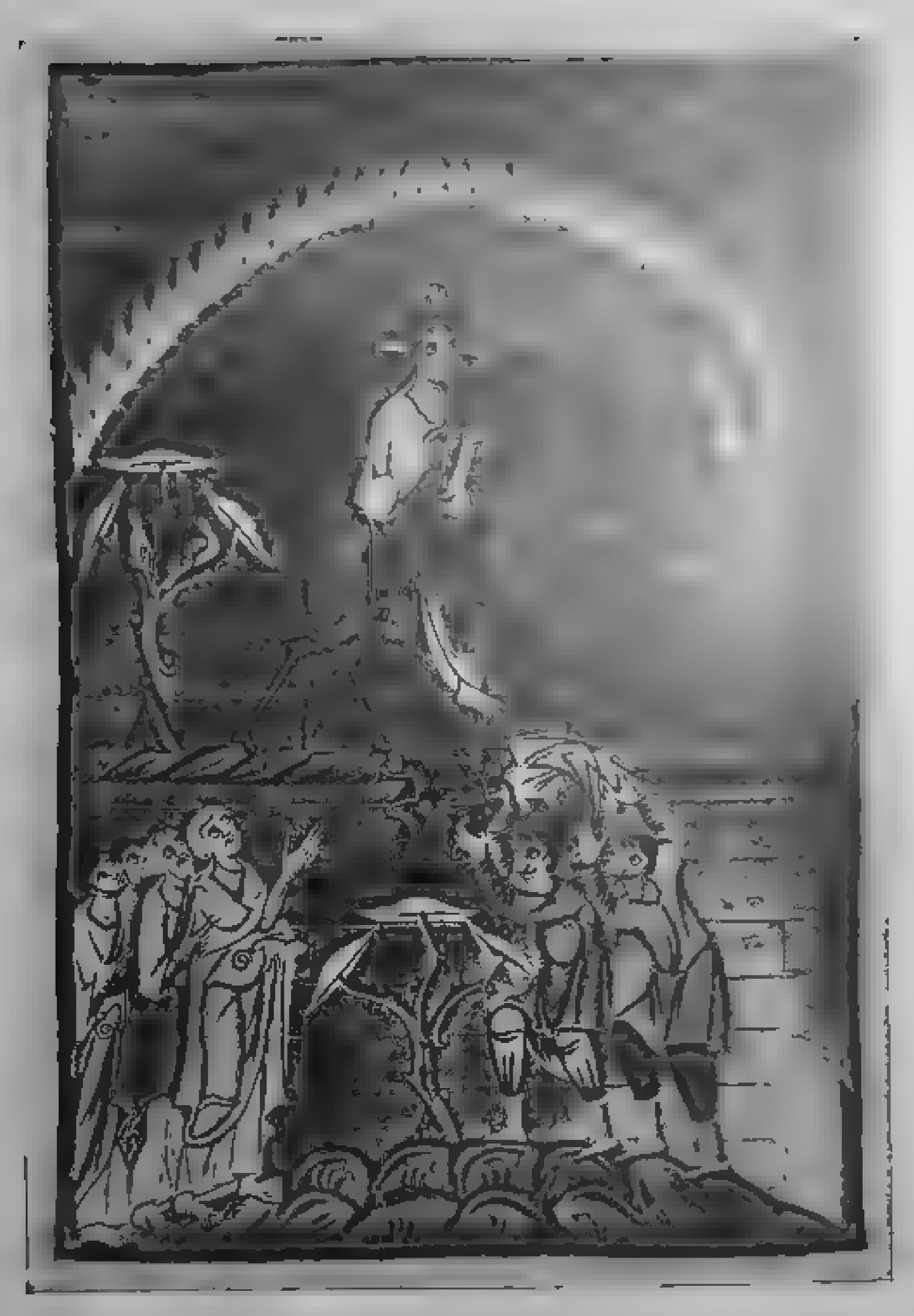


Миропомазаніе Давида. Рисунокъ конца IX вѣка въ „Золотомъ Псалтырѣ" монастырской библіотеки въ С. Галленѣ. Обрамленіе наподобіе тѣхъ, въ которыхъ вписывались „каноны". Замѣчательна стилизація почвы (цвѣтущаго луга) и куста, около котораго происходитъ сцена.

Временами и мѣстами классическая эта основа выступала наружу съ особой яркостью. Это случалось всюду, гдѣ искусство становилось изъ народнаго придворнымъ, гдѣ могущественные государи брали въ свои руки дѣло просвѣщенія и прибѣгали къ искусству, какъ къ одному изъ ея двигателей. Это произошло въ дни Карла Великаго, въ дни Оттоновъ, въ дни Генриха II — тѣхъ самыхъ государей, которые стали добиваться созданія «Западной Римской Имперіи» наперекоръ общему настроенію «варварскаго» сепаратизма. Въ ихъ дворцахъ и въ монастыряхъ, пользовавшихся особымъ ихъ покровительствомъ (и выражавшихъ свою благодарность царственнымъ меценатамъ подношеніями роскошныхъ рукописей), возникли въ IX, X и XI вв. извѣстныя «школы офиціальнаго искусства». Эти школы развились уже подъ несомнѣннымъ и

образцахъ египетскихъ тканей VI—VIII вв. встрѣчаются сюжеты, заимствованные изъ миѳологіи и изъ Священнаго Писанія, изъ житій святыхъ, орнаменты и про[illegible]. Часть мотивовъ носитъ классическій, эллинистическій характеръ, другая — [illegible] восточный. [illegible] [illegible] [illegible] тканей азіатской и африканской выдѣлки [illegible] въ древнихъ ризницахъ западныхъ церквей [illegible] попали въ свое время въ качествѣ [illegible] благочестивой [illegible] [illegible] Berlin, 1900. [illegible] Парижъ, 1900.

[1] [illegible] о томъ, считать ли элементы античнаго [illegible] [illegible] раннаго средневѣковья за римское или за византійское наслѣдіе, не можетъ въ настоящее время вызывать серьезныхъ споровъ. Онъ рѣшается въ пользу Византіи, ибо и самъ «вѣчный Римъ» успѣлъ уже къ тому времени вполнѣ «византинизироваться». Къ этому [illegible] еще прибавить, что руководящее значеніе Рима, кромѣ узко-церковныхъ вопросовъ, утратилось съ момента его политическаго паденія. Византія же, при всей своей слабости, продолжала быть, въ сравненіи съ остальной Европой, и самымъ культурнымъ, и самымъ цѣльнымъ государственнымъ организмомъ. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] что европейскіе [illegible] не переставали [illegible] [illegible] дѣлать, и часто и прямо копировали ихъ.



Входъ Господень въ Іерусалимъ. Миніатюра изъ Евангеліарія Оттона III въ Мюнхенѣ. Примѣръ грибообразныхъ деревьевъ и почвы (въ верхней части композиціи) въ видѣ крученаго жгута

непосредственнымъ вліяніемъ Византіи. Явленіе это должно было получить особую силу въ связи съ такими политическими событіями, какъ бракъ Оттона II съ византійской царевной Теофано (927) или какъ занятіе германцами южной Италіи и Сициліи, насквозь проникнутыми византійской культурой. Въ свою очередь личныя связи Карла Великаго съ Римомъ отразились и

въ болѣе [illegible] обраскѣ живописи его времени и его двора — къ сожалѣнію извѣстной намъ лишь по книжнымъ миніатюрамъ.

Связь съ классической древностью въ искусствѣ карловинговъ (называемымъ иногда «первымъ возрожденіемъ»), насколько оно намъ извѣстно по миніатюрамъ IX вѣка, выразилась и въ пейзажѣ. Часто встрѣчаются за фигурами перваго плана мягко стушеванные въ разноцвѣтныхъ оттѣнкахъ небосклоны, еще близкіе къ тѣмъ, которые мы видимъ на кампанскихъ фресках. Легкая импрессіонистическая техника скалъ, кустовъ и деревьевъ также напоминаетъ технику помпейской и геркуланской стѣнной живописи. Позже [illegible] становятся типично-византійскіе фоны, [illegible] или пурпуровые, и вся техника получаетъ болѣе [illegible] характеръ. Связь съ природой утрачивается [illegible] схемы надъ реализмомъ усиливается въ [illegible] проявляется въ мозаикахъ и фрескахъ самой В[illegible].

Самые [illegible] схемы (какъ пейзажныхъ, такъ и архи[illegible] въ западномъ искусствѣ согласно византійскимъ образцамъ. [illegible] нигдѣ не проглядываетъ. Миніатюры [illegible] точно художники не смотрѣли на міръ вокругъ себя. При [illegible] изображенія ушли еще дальше въ смыслѣ [illegible] дѣйствительности, нежели ихъ образцы. Нельзя [illegible] говорить объ ошибкахъ въ перспективѣ въ этихъ произведеніяхъ, ибо перспективы здѣсь не существуетъ совершенно, а въ тѣхъ случаяхъ, когда задачи ея появляются, онѣ рѣшаются самымъ безпомощнымъ образомъ. Все растительное царство облечено въ орнаментальный стиль. Деревья рая, дерево, на которое влѣзаетъ Закхей, или огненный кустъ Моисея, смоковницы или дубы, — все изображено условно, преимущественно въ видѣ какихъ-то грибовъ, приземистыхъ, тонкоствольныхъ, погнутыхъ на бокъ и сверху закругленныхъ[6]. Небо покрывается золотомъ; почва или разграфлена на горизонтальныя разноцвѣтныя полосы, или же состоитъ изъ круглыхъ глыбъ, сложенныхъ вмѣстѣ, иногда самой произвольной окраски. Архитектура, часто красиво раскрашенная, представляетъ изъ себя все еще то сборище неправдоподобныхъ киворіевъ, колоннадокъ, игрушечныхъ домиковъ съ фронтонами и крошечными окнами, которую мы встрѣчаемъ въ византійскомъ искусствѣ[7]. Совершенно отсутствуетъ понятіе о пространствѣ, даже не

[5] О циклѣ фресокъ въ аахенскомъ дворцѣ мы имѣемъ лишь несвѣденное мало достовѣрное свидѣтельство, что [illegible] въ куполѣ ахенскаго собора сохранился [illegible] XVIII в. [illegible] безсвязно живопись [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ Лувре, исполненнымъ [illegible] въ 806 г., составленныя также описаніе живописи, которой онъ велѣлъ украсить трапезную своего монастыря.

[6] Крайне типична, въ смыслѣ изображенія растительнаго царства, картина сотворенія міра и грѣхопаденія въ «Библіи», относящейся къ половинѣ IX вѣка и къ такъ называемой «турской школѣ» [illegible].

[7] [illegible] страница съ «канонами» въ [illegible] Медарда (Парижъ, Нац. библ.).



Сцены изъ такъ называемой „Tapisserie de Bayeux", начала XII вѣка, и [illegible]
[illegible]
браженное въ видѣ схематическаго разрѣза); справа нормандскій корабль, при

встрѣчается хотя бы неудачныхъ попытокъ вырази[ть] [illegible]
или въ одинъ рядъ въ барельефномъ характерѣ или [illegible]
«китайской» перспективѣ.

Однако наряду съ византинствующимъ ис[ку]сствомъ [illegible] знала уже въ то время свое самобытное искусство, и вотъ [illegible] въ чемъ именно заключена существенная разница между [illegible] ской живописи и живописи западной Европы. Византія питалась [illegible] ей грандіознымъ наслѣдствомъ, составными частями котораго являлись художества всѣхъ древнихъ народовъ, не исключая ассиріянъ и персовъ. Этого наслѣдства хватило на вѣка, на тысячелѣтія. Византія то ослабѣвала въ этомъ «академическомъ» приспособленіи сложившихся нѣкогда схемъ и готовыхъ формулъ, то снова на время оживлялась и какъ бы пріобрѣтала иллюзорную самодѣятельность. Но все же вѣчно питаться однимъ и тѣмъ же она не могла, а создать изъ себя новое у нея не было силъ, точь въ точь какъ въ наше время мы это наблюдаемъ съ особенной ясностью въ Италіи. Напротивъ того, на западѣ «византинствующій академизмъ» былъ скорѣе прихотью (или «эстетической доктриной») высшихъ классовъ, тогда какъ въ народныхъ массахъ таились непочатыя богатства творческой силы, которыя рвались наружу и которыя, дѣйствительно, наконецъ и стали проявляться первое время въ произведеніяхъ монастырей. Это самобытное творчество заслонило постепенно все античное наслѣдіе въ сѣверозападной Европѣ, развившись въ тѣ художественныя системы, которыя называются романскимъ и готическимъ стилемъ, въ Италіи же, гдѣ слѣды античности были ясвѣе, оно переработалось въ то, что мы называемъ ренессансомъ.

Творческія силы эти обнаружились уже въ VII—VIII вв. въ рукописяхъ преимущественно ирландскихъ монастырей. Новѣйшіе изслѣдователи указываютъ и въ нихъ на наличность восточныхъ элементовъ, и дѣйствительно, нѣкоторыя изображенія экзотическихъ звѣрей среди орнамента и нѣкоторыя части самого орнамента можно считать за отраженія мотивовъ восточныхъ тканей или рукописей. Но въ своей основѣ каллиграфическая фантасмагорія этихъ «кельтскихъ» рукописей нѣчто совершенно новое



Сотвореніе міра. Адамъ и Ева. Сонъ Іосифа. Іосифъ разсказываетъ сонъ Іакову. Іосифъ и его братья, отправляющіеся въ путь. Мозаики второй половины XIII вѣка въ Флорентійской крещальнѣ (S. Giovanni). Плоскія колонны дѣлятъ сцены. Условныя изображенія неба, свѣтилъ, скалъ, воды (въ 1-й картинѣ), зданій, колодцевъ, деревьевъ.

въ исторіи, полное дикаго произвола и яркаго воображенія. Чувствуется, что люди, украшавшіе и переукрашавшіе иниціалы священныхъ текстовъ хитросплетенными, вьющимися узорами, не были порабощены связующими формулами, но творили «изъ себя». Даже изображенія священныхъ событій, даже «Распятіе», художники эти рисовали съ какимъ-то страннымъ — и, съ нашей точки зрѣнія, прямо кощунственнымъ — безразличіемъ къ самому смыслу сюжета, но зато съ тѣмъ большей страстью къ узорчатости. Какъ Христосъ, такъ и евангелисты не избѣгли въ ихъ изображеніи участи всего остального, и лики святыхъ превратились подъ перомъ «темныхъ» монаховъ (представителей высшей культуры того времени) въ какіе-то завитки, въ узлы какихъ-то змѣевидныхъ жгутовъ. Отношеніе же къ природѣ выразилось у этихъ художниковъ лишь въ той охотѣ, съ которой они изображали звѣрей, частью заимствуя ихъ формы, какъ указано, изъ восточныхъ образцовъ, частью давая волю тѣмъ кошмарнымъ видѣніямъ, которыя подъ вліяніемъ мыслей объ адѣ сплетались въ ихъ воображеніи изъ самыхъ разнородныхъ элементовъ. Эти «производныя» фантастическія животныя — одно изъ самыхъ замѣчательныхъ и совершенно новыхъ достояній искусства средневѣковья. Въ нихъ отразилось отрицательное начало христіанскаго міровоззрѣнія — всеподавляющая мысль о дьяволѣ и нуж…

создалъ, что именно этотъ «культъ» діавола сталъ затѣмъ однимъ изъ самыхъ питательныхъ источниковъ художественнаго творчества. Имъ проникнуты и романское искусство и готика и частью даже (если мы вспомнимъ Босха, Брегеля, Теньера и многихъ другихъ) искусство эпохи возрожденія и барокко. Природа начинаетъ исполнять въ искусствѣ западныхъ [illegible] ту роль, которую ей поручила церковь — роль чего-то устрашающаго, смущающаго, но въ то же время тѣмъ болѣе соблазнительнаго.

По миновеніи «опаснаго» 1000-го года, европейское искусство [illegible] духомъ новой бодрости. Вскорѣ, въ зависимости отъ глубокихъ [illegible] скихъ пертурбацій, вызванныхъ норманскими завоеваніями, возникаетъ [illegible] Франціи, Италіи и въ Англіи одновременно, «романскій стиль» [illegible] формы котораго выдаютъ свое происхожденіе отъ римско-[illegible] искусства, тогда какъ сѣверныя уже носятъ въ зачаткѣ порывъ [illegible] своеобразную способность въ мертвыхъ формахъ выражать мотивы [illegible] становящіеся затѣмъ самой сутью слѣдующаго фазиса искусства [illegible] Живопись идетъ въ это время рука объ руку со скульптурой. Обѣ [illegible] играютъ подчиненную роль при «главномъ» художествѣ — при архитектурѣ [illegible] оба тѣсно поэтому соединены съ декоративностью, съ орнаментикой [illegible] эта сказывается и въ миніатюрахъ, продолжающихъ служить [illegible] за гибелью другихъ памятниковъ, лучшимъ источникомъ ознакомленія [illegible] начертательнымъ искусствомъ того времени. Впрочемъ, съ половины XII [illegible] мы можемъ имѣть довольно полное представленіе и о монументальной живописи — по расписнымъ окнамъ, которыя дошли до насъ въ значительномъ количествѣ даже отъ той дальней эпохи. Изобрѣтеніе этой прекрасной техники принадлежитъ Франціи и, по всей вѣроятности, относится еще къ X вѣку. Стекольная живопись сослужила затѣмъ огромную службу всему сѣверозападному искусству Европы, пріучивъ его къ красочной яркости и къ величественной простотѣ *.

Пейзажъ и въ это время еще не играетъ самостоятельной роли. Символическія схемы продолжаютъ по-прежнему замѣнять его. Но иногда эти схемы становятся болѣе свободными, и кое-какая личная наблюдательность художниковъ все же робко пробивается, несмотря на принятую систему условностей и на всю «школьность», требовавшую отъ живописи или возможно болѣе близкой копіи съ образцовъ (все еще византійскихъ), или каллиграфической виртуозности и, непремѣнно наглядной, иллюстраціи къ тексту. Эта, часто совершенно условная символическая наглядность восполняла всѣ недочеты и недосказанности. Допустить, чтобъ картина или миніатюра могла говорить сама за себя, — это противорѣчило бы всей тогдашней психологіи.

---

* Первое достовѣрное свидѣтельство о расписныхъ стеклахъ съ сюжетами относится ко времени епископа реймсскаго Адальберона (969—988), украсившаго соборъ [illegible]. Монахъ Теофилъ XI вѣка, авторъ знаменитаго руководства для всевозможныхъ художествъ, обозначаетъ искусство расписывать стекла какъ французское.

подчиненной одной церковной дисциплинѣ. Съ особой радостью отмѣчаешь поэтому въ произведеніяхъ несомнѣнно геніально одаренныхъ натуръ (группировавшихся по прежнему въ монашескихъ общежитіяхъ) искры чего-то новаго, болѣе свободнаго и живого. То это новое сказывается въ какой-то своеобразной, суторожной даже «геніально нервной» скорописи фигуръ, сценъ и символовъ, въ какомъ-то «припадочномъ» нагроможденіи деталей, то въ попыткахъ замѣнить словесный разсказъ графическимъ. Примѣрами перваго рода являются миніатюры въ «Евангеліяхъ» бамбергскаго собора, въ «Миссалѣ Роберта Жюмьежскаго», въ Апокалипсисѣ Сенъ-Севера, примѣромъ же [illegible] въ картинахъ служитъ такъ называемая «Tapisserie de Bayeux» — многосаженная вышивка по полотну, рисующая главныя перипетіи завоеванія Англіи норманнами[9].

Въ [illegible] насъ сейчасъ области это оживленіе средневѣковой живописи [illegible] въ новыхъ непосредственныхъ заимствованіяхъ формъ природы ([illegible], растеній), въ виртуозной, зачастую, сложности и въ мастерствѣ разработки уже существовавшихъ орнаментальныхъ мотивовъ растительнаго характера, наконецъ, въ болѣе свободной и правильной трактовкѣ архитектурныхъ частей, какъ-то обрамленіи каноновъ или изображеніи отдѣльныхъ зданій, цѣлыхъ городовъ (напр., небеснаго Іерусалима въ фрескѣ Шварцрейндорфа) и проч. Вспомнимъ, что одновременно подобныя явленія (лишь съ иными оттѣнками) наблюдаются и въ византійской живописи. Наблюдается и тамъ съ XII вѣка большее разнообразіе формъ и пріемовъ

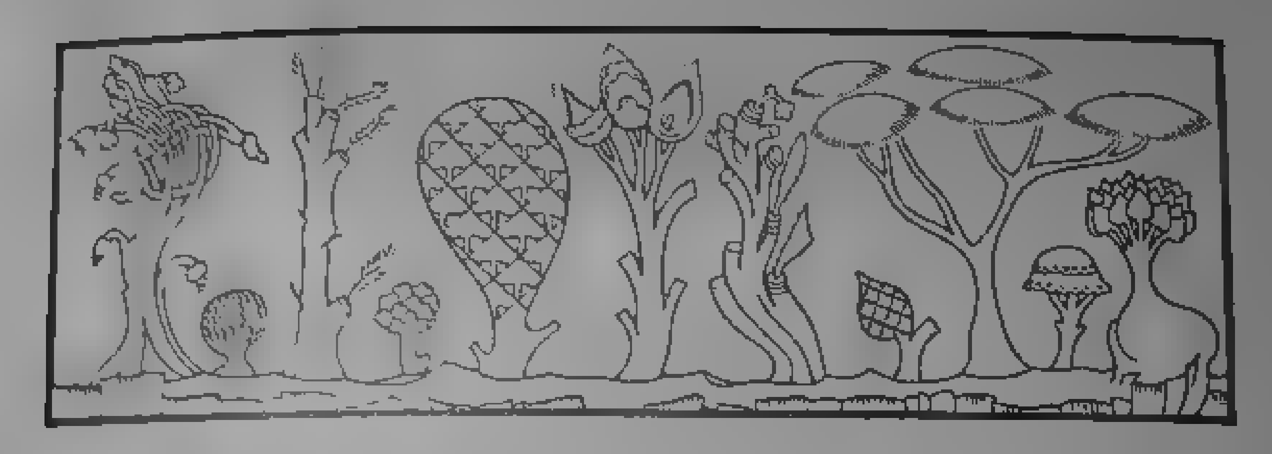
[9] Одинокимъ предвѣстникомъ этого оживающаго съ самаго начала XI вѣка творчества является знаменитый псалтырь, нынѣ хранящійся въ Утрехтѣ и относящійся еще ко времени каролинговъ. Среди подражательнаго, робкаго, въ большинствѣ случаевъ, безпомощнаго искусства тогдашнихъ придворныхъ и монастырскихъ миніатюристовъ рисунки этой удивительной книги поражаютъ своей бурностью и страстностью. Образы, повидимому, осаждаютъ художника, и онъ не успѣваетъ всѣхъ ихъ запечатлѣть въ соразмѣренной строгой методѣ. Чувствуется во всемъ спѣшка, однако не спѣшка нерадивости, а лихорадочность переполненнаго вдохновеніемъ воображенія. Крайне интересна въ этихъ графическихъ комментаріяхъ къ сочиненіямъ пѣснопѣвца Давида и сторона «декораціонная». Положимъ, и здѣсь художникъ не въ силахъ освободиться отъ той условной схематичности, которую мы наблюдаемъ въ «Россанскомъ кодексѣ», въ «Ротулѣ Іисуса Навина» и другихъ позднеримскихъ памятникахъ христіанской книжной иллюстраціи: сцены группируются одна надъ другой, а мѣсто дѣйствія обозначено въ символическомъ упрощеніи. Однако, въ цѣломъ рядѣ рисунковъ мы встрѣчаемъ почти убѣдительные въ своей правдивости пейзажи, то издалека напоминающіе легкія импровизаціи на помпейскихъ фрескахъ, то даже свидѣтельствующіе о непосредственномъ наблюденіи натуры. Такова декорація скалистой сцены, иллюстрирующей XXVI псаломъ (ротъ монастыря среди горъ), или рисунки въ CXI и въ CXXXII псалмахъ, какъ бы копирующіе, но съ видимымъ намѣреніемъ передать глубину, архитектуры, подобныя тѣмъ, которыя встрѣчаются на равенскихъ мозаикахъ; наконецъ, городскія стѣны въ сценѣ Рождества Христова пс. LXXXVI и круглая часовня въ сценѣ Рожденія Предтечи (Cantatum Zachariae). Къ особенностямъ рисунковъ Утрехтскаго псалтыря принадлежатъ жизненныя изображенія животныхъ: козъ (пс. XXII), лошади съ жеребенкомъ (пс. LXXII), льва и львицы (пс. XVI) и проч. Напротивъ того, деревья переданы до крайности условно, въ видѣ какихъ-то грибковъ или зонтиковъ. Любопытно еще отмѣтить присутствіе древнихъ олицетвореній силъ природы: земли, [illegible], солнца, луны, тритоновъ, рѣчныхъ божествъ. Англія существуетъ рядъ копій съ утрехтскаго экземпляра, и нельзя быть вполнѣ увѣреннымъ, является ли именно этотъ экземпляръ первоисточникомъ всѣхъ прочихъ. Были сдѣланы попытки поставить эти рисунки въ связь съ одновременно обнаруживающимся на Востокѣ оживленіемъ и «демократизаціей» монастырской миніатюры. Однако совершенно особый «почеркъ» рисунковъ Утрехтскаго псалтыря не оставляетъ сомнѣнія, что передъ нами произведеніе западнаго искусства, вѣрнѣе [illegible] — полная переработка болѣе древнихъ оригиналовъ. Написана рукопись псалтыря въ двадцатыхъ или тридцатыхъ годахъ IX вѣка въ монастырѣ [illegible] [illegible] школы. См. [illegible] Тиканенъ, [illegible] Ленинградъ, т. I вып. 3.

изображеніи животныхъ, явленій природы или [illegible]. [illegible]

это разнообразіе не сближаетъ искусство съ природой, [illegible] скорѣе еще больше удаляетъ его отъ нея. Какъ мы [illegible] терными примѣрами этого оживленія византійскаго [illegible] знакомыя намъ мозаики св. Марка въ Венеціи [illegible] въ куполахъ нарфикса, принадлежащія къ XII вѣку, [illegible] въ Константинопольской церкви Кахріе Джами. Къ нимъ [illegible] тектурныхъ и условно-пейзажныхъ фоновъ въ [illegible] XII вѣка.

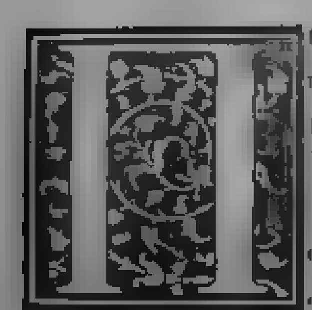


Ноевъ ковчегъ. Миніатюра XII вѣка.



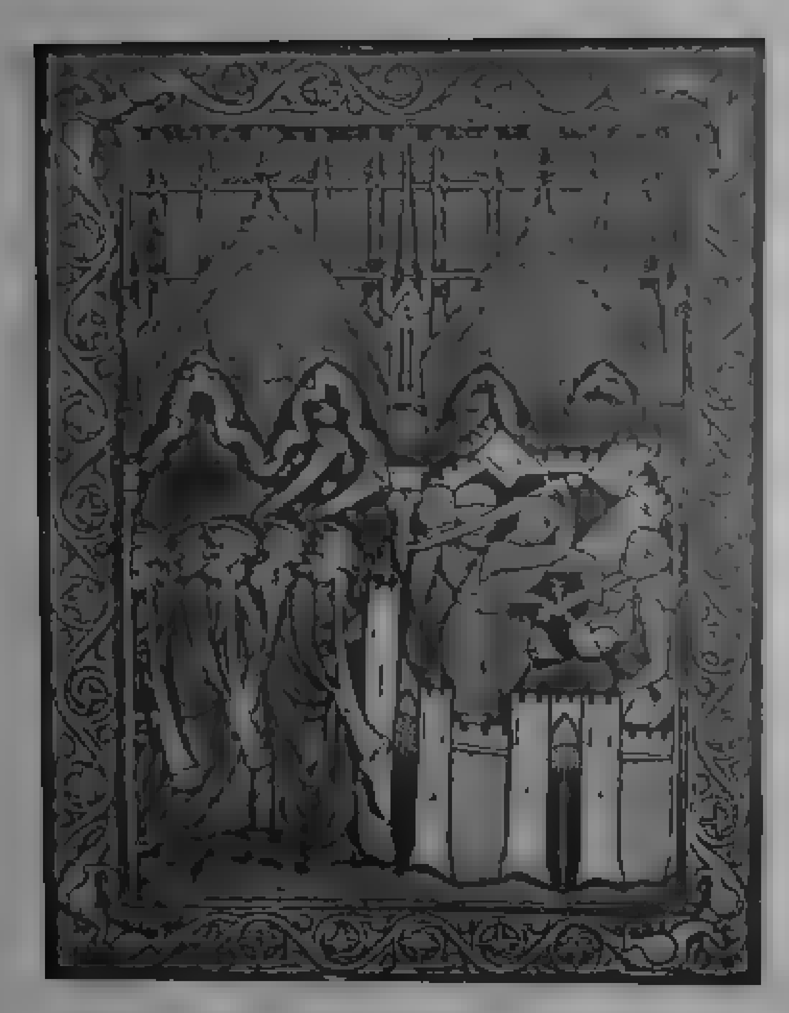
[illegible] ой живописи (сквозь покровъ): съ Tapisserie de Bayeux, XII в. [illegible] до 1131 г., съ рукописи второй половины XIII в., съ рукописи [illegible] алтаря 1118 г., съ рукописи XI в., съ рукописи 1300 г., съ [illegible] XI в., съ Codex Balduini въ Кобленцѣ [illegible] около 1314 года

II



Потребовались однако глубокія культурныя измѣненія, прежде чѣмъ западно-европейское искусство вышло вполнѣ изъ своего оцѣпенѣнія и зажило настоящей жизнью. До XIII в. художественное творчество было почти исключительно дѣломъ монастырей. Сюда обращались съ заказами государи, отсюда выписывались въ чужія страны особо даровитые артисты-монахи. Нѣкоторые монастыри прямо превращались въ художественныя мастерскія и какія-то «академіи»[30]. При этомъ получалась особая окраска этой художественной дѣятельности вслѣдствіе постояннаго копированія образцовъ (каждый богатый монастырь имѣлъ ихъ тысячи въ миніатюрахъ своей библіотеки) и вслѣдствіе признанія, на основахъ церковнаго догматизма, незыблемости традиціи. Искусство того или другого центра достигало часто значительнаго совершенства, вносило въ общее достояніе нѣкоторыя свои оригинальныя черты, но затѣмъ жизненная струя иссякала, и творчество превращалось въ ремесленное повтореніе формулъ. Отсюда такое явленіе, какъ сплошное порабощеніе Византіей художества Германіи съ дней Оттоновъ до самаго XIV вѣка; отсюда почти всюду полный индифферентизмъ къ жизни, которая изъ-за монастырскихъ стѣнъ

[30] Главными центрами монастырскаго искусства были Фульда, Туръ, Реймсъ, Метцъ, Рейхенау, Триръ, Эхтернахъ, Кельнъ, Минденъ, Регенсбургъ, Винчестеръ, С. Бертэнъ, С. Омеръ



Разрушеніе Іерихона. Миніатюра, украшающая псалтырь Людовика IX Святого (около 1260 года). Слѣва трубящіе израильтяне, справа [illegible] рушащіяся башни.

казались тусклой и враждебной. Отсюда часто несокрушимое техническое мастерство [illegible] терпѣнія и лишь рѣдч[illegible] [illegible] ности, вродѣ росписи [illegible] рехтскаго [illegible] щихъ поколѣні[illegible] каноны, какъ и болѣе древнія про[illegible]

Но къ XIII вѣку лицо западнаго міра начинаетъ мѣняться. Въ то время, какъ въ византійскомъ государствѣ вся культурная жизнь скорѣе походитъ на круженіе вокругъ одной точки — съ колебаніями то въ сторону узкой церковности, то въ сторону болѣе свободной образованности, на западѣ мы видимъ теперь рѣшительный разрывъ съ прошлымъ или, вѣрнѣе, внезапный ростъ всего организма, который въ два — три вѣка мѣняетъ свой обликъ до неузнаваемости. Разумѣется, если бы можно было прослѣдить все развитіе искусства отъ ирландскихъ монаховъ до XIV вѣка, то мы нашли бы во всемъ [illegible] послѣдовательность и какъ бы даже неизбѣжность явленія. Однако, крайнія звенья этой цѣпи не имѣютъ ничего общаго между собою: передъ нами полное превращеніе, замѣна одного совершенно другимъ. Напротивъ того, несмотря на значительныя черты различія, обнаруживающіяся въ [illegible] фрескахъ XVI вѣка и въ равеннскихъ мозаикахъ V столѣтія, духъ этихъ произведеній почти одинаковъ, и во всякомъ случаѣ остается спорнымъ, обозначаетъ ли послѣдующее искусство Византіи нѣкоторые шаги впередъ или же назадъ.

Перемѣна, происшедшая въ культурѣ западной Европы, имѣетъ своими причинами огромную совокупность явленій, но изъ нихъ едва ли не самыми главными можно считать окончательное забвеніе классической культуры, нѣкогда лишь внѣшне усвоенной [illegible] Европы

и, кромѣ того, [illegible] при плохихъ путяхъ сообщенія разобщенность центровъ. Въ Византіи продолжалъ жить, несмотря на христіанство, духъ Римской Имперіи съ его склонностью къ централизаціи, къ государственной религіи и къ общественному попеченію. На [illegible] германскаго индивидуализма царитъ безусловно полная свобода, [illegible] я въ сильной степени отъ общей разрозненности. Къ этому присоединяется возникновеніе совершенно новыхъ формъ «свѣтской» жизни. Если въ церковномъ мірѣ можно еще найти непрерывающіяся [illegible] на протяженіи долгихъ вѣковъ, то ихъ во всякомъ случаѣ, нѣтъ ни въ рыцарствѣ, ни въ бюргерствѣ, ни въ чемъ не напоминавшихъ въ моментъ ихъ полнаго расцвѣта, прежнюю аристократію и прежнихъ горожанъ Римской Имперіи.



[illegible]

Рыцарство получило свое яркое выраженіе въ замковой жизни и въ созданіи безчисленныхъ маленькихъ дворовъ. Бюргерство создало современную торговлю, городской комфортъ, городскую образованность и опять таки тысячи независимыхъ городскихъ общинъ. Въ XIII вѣкѣ оба элемента, рыцарство и бюргерство, начинаютъ уже мѣстами сливаться воедино въ жизни большихъ центровъ, среди которыхъ главныя роли принадлежатъ Флоренціи и Венеціи на югѣ, Парижу, Лондону и Кельну на сѣверѣ. На югѣ это новое частью сплетается съ не вполнѣ исчезнувшимъ старымъ, и тамъ поэтому легче могла затѣмъ явиться иллюзія возрожденія этого стараго. На сѣверѣ же новая жизнь бьетъ ключемъ и создаетъ въ искусствѣ такое истинное чудо, какъ готика, — якобы продуктъ католической церкви, на самомъ же дѣлѣ растеніе, выросшее безъ всякаго участія со стороны центра католицизма — Рима, который такъ и не воспринялъ готики. Готика въ своемъ [illegible]

ямъ церквѣ, въ своемъ [illegible]

[illegible] что есть и [illegible]

времена съ общимъ воспламененіемъ религ[illegible] и во Франціи съ [illegible] Ассизскаго.[58]

Къ этимъ внутреннимъ [illegible] въ сильной степени [illegible] разованіе франкскихъ монархій на Балк[illegible] мости отъ этого, болѣе близкое знакомство съ [illegible] ченіемъ культурой арабовъ въ [illegible] янныя вторженія нѣмецкихъ императоровъ [illegible] обновленной французской культурой [illegible] болѣе планомѣрно [illegible] развиваться [illegible] Къ серединѣ XIII вѣка готическое искусство [illegible] зрѣлымъ именно во Франціи и въ Англіи [illegible] гельма Завоевателя можно считать въ культурномъ смыслѣ [illegible] нымъ цѣлымъ). Съ конца XII вѣка послѣ долгаго пребыванія въ мракѣ и умертвленіи начинаетъ просыпаться, въ сильной зависимости отъ сѣверныхъ вліяній, и художественная жизнь Тосканы,[illegible] которая затѣмъ развивается съ удивительной быстротой, вліяя, въ свою очередь, на сѣверъ (особенно съ момента перенесенія папскаго престола въ Авиньонъ въ 1309 году).

Къ сожалѣнію, для ознакомленія съ живописью этой эпохи (XII—XIV в.) на сѣверѣ мы имѣемъ лишь ограниченное число памятниковъ. Отъ стѣнописи остались лишь жалкіе куски и, въ добавокъ, произведенія исключительно провинціальнаго творчества, отъ переносныхъ иконъ — и того меньше (ихъ, впрочемъ, вѣроятно, немного и было). Наше знакомство съ искусствомъ XII—XIV вѣковъ основано поэтому, главнымъ образомъ, на серіяхъ драгоцѣнныхъ расписныхъ оконъ въ соборахъ и на значительномъ числѣ миніатюръ въ богослужебныхъ и иныхъ книгахъ. Стѣнопись въ сѣверныхъ готическихъ церквахъ была къ тому же все болѣе оттѣсняема какъ недостаткомъ нужныхъ площадей (готическая архитектура есть, главнымъ образомъ, искусство [illegible]), такъ и соперничествомъ съ пылающими въ солнечныхъ лучахъ красками оконныхъ картинъ. Напротивъ, въ Италіи, [illegible] меньше дорожащ[illegible] свѣтомъ, готика получила болѣе компактный

[illegible]

[illegible]

архитектурныхъ остовъ, а вслѣдствіе этого художникамъ достались большія площади для своихъ работъ. Впрочемъ, кое-какіе сохранившіеся на сѣверѣ памятники (главнѣе всего въ Гильдесгеймѣ XII в., въ Гарбергѣ XIII в. въ Гуркѣ 1240 г.) показываютъ, что и тамъ стѣнная живопись эта достигла значительнаго развитія [3], и гибель другихъ памятниковъ подъ штукатуркой протестантовъ-вандаловъ XVII вѣка или подъ записью бездарныхъ педантовъ-реконструкторовъ XIX столѣтія является невознаградимой утратой.

Главной чертой [illegible] съ XII по XIV в. живописи являются первые [illegible] непосредственнаго подхода къ изобразительности [illegible] уже въ витро собора въ Сенъ-Дени [illegible] на романскій характеръ ихъ орнаментальности [illegible] сохраняется еще на нѣкоторое время [illegible] строгихъ, иногда даже (напр., въ [illegible] грозныхъ». Мелкія же сцены, покрывающія [illegible] колоссальныя окна соборовъ, имѣютъ въ себѣ [illegible] «веселое» интимное. Характерно, что среди [illegible] появляются (на стеклахъ пожертвованныхъ гильдіями [illegible] разныя занятія ремесленниковъ. Тѣ же черты [illegible] и въ миніатюрахъ того времени, частью носящихъ [illegible] живописи [4]. Къ этому надо замѣтить, что расширяется самый кругъ священныхъ изображеній. Къ событіямъ Священнаго Писанія на стеклахъ примѣшиваются эпизоды изъ легендъ святыхъ (знаменитое собраніе ихъ въ «Золотой Легендѣ» Якопо Вораджине 1230—1298 г.), а миніатюры начинаютъ все чаще и чаще украшать, кромѣ богослужебныхъ книгъ, и переводы древнихъ писателей, сборники рыцарской и народной поэзіи, романы, юридическія сочиненія (Sachsenspiegel), хроники, зоологическіе трактаты, медицинскія книги и проч.

Правда, всѣ эти иллюстраціи носятъ еще явно условный характеръ, но самая условность получаетъ отнынѣ новый оттѣнокъ: она старается передать царившіе въ то время идеалы нѣжной граціи, элегантной гибкости, свѣтской изящности. Небо изъ недоступной цитадели Царствія Божьяго превращается въ подобія романическихъ «Minneburgen», осаждаемыхъ фанатически преданными рыцарями. Рай теряетъ характеръ какой-то заоблачной пустыни и становится садомъ. Долгое время перемѣна эта во французскихъ

---

[3] Примѣры запаздывающаго (сравнительно съ французскимъ) нѣмецкаго искусства украшаютъ сооруженія переходнаго или ранне-готическаго стиля и сами носятъ еще опредѣленно-романскія черты.

[4] Появленіе витражей нельзя ставить въ связь съ впечатлѣніемъ, которое произвели на крестоносцевъ разноцвѣтныя стекла въ арабскихъ мечетяхъ. Выше упомянуто, что первыя достовѣрныя свѣдѣнія о стекольной живописи восходятъ къ [illegible] Адальберона или Адальберона, за 100 лѣтъ предшествующимъ первый крестовый походъ. Разноцвѣтныя стекла, однако, не представлявшія изъ себя картинъ, существовали гораздо раньше въ западной Европѣ. Картины же стали технически возможными со времени открытія способа соединять куски стекла посредствомъ свинца. — Изъ обширной литературы о витражѣ отмѣтимъ: Fr. H. Oidtmann, «Die Glasmalerei», Köln, 1893; Em. David, «Histoire de la peinture au moyen âge»; de Lasteyrie, «Histoire de la peinture sur verre», 1857; Magne, «L'oeuvre des peintres verriers français», 1885.



[illegible] XIII вѣка [illegible]

и англійскихъ (всего позже въ германскихъ) миніатюрахъ сказывается лишь въ общемъ построеніи композиціи, особенно въ позахъ и жестахъ фигуръ и меньше — въ окончиностяхъ, въ деталяхъ. По-прежнему фоны чаще всего заполнены золотомъ и ковровымъ узоромъ или заняты геометрическими схемами архитектуры. Но и схемы эти уже принадлежатъ къ модному, тянущемуся ввысь, готическому стилю, а на условныхъ узорныхъ фонахъ



Роспись стѣны въ [illegible] (близъ Целле въ Ганноверѣ). Начало XIV вѣка. [illegible] Вячеславъ [illegible] слѣва [illegible] справа [illegible] Одинъ изъ лучшихъ примѣровъ [illegible] стѣнописи [illegible]
(См. Borrmann etc. Aufnahmen mittelalterlicher... Wandmalereien, Berlin, 1897)

группируются силуэты скалъ, деревьевъ, кораблей, въ которыхъ уже замѣчается иногда живая наблюдательность[15].

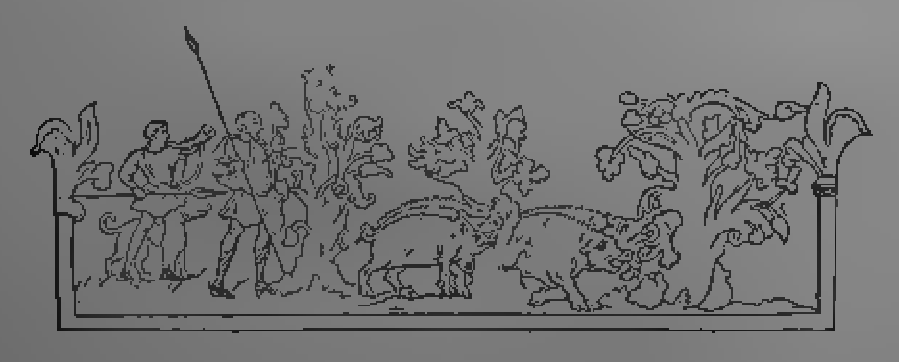
Чего, однако, совершенно еще не достаетъ художникамъ — это пониманія пространства. Они какъ будто не сознаютъ самой возможности его выразить. Все сводится къ первому плану и къ ближайшимъ къ нимъ предметамъ.

---

[15] [illegible] XII [illegible] расте- [illegible] здѣсь еще нѣтъ, но уже важно, что [illegible] миніатюрѣ обнаруживаетъ и нѣкоторую наблюдательность, напр., зайчикъ въ нижней ея части.

что согласуется съ пріемами тогдашней лирической поэзіи, тоже радовавшейся въ природѣ тому, что было «вблизи» [illegible] цвѣтамъ, и игнорировавшей дали, горы, море, лѣса [illegible] почему художникамъ удается лучше всего проявить [illegible] роды въ чистой орнаментикѣ, не требовавшей [illegible] Узоры растительнаго характера, обрамляющіе [illegible] ницы, утрачиваютъ прежнюю условность [illegible] отъ временъ Карла Великаго и постоянно встрѣчавш[illegible] скихъ образцахъ (варіаціи на тему античнаго [illegible] Теперь, съ XIII вѣка, въ орнаментахъ миніатюръ [illegible] образцы растительности родной природы. Въ этомъ [illegible] лишь поразительнымъ достиженіямъ готической скульптуры [illegible] убѣдимся, если вспомнимъ хотя бы безчисленныя капители [illegible] въ которыхъ листья земляники, стебли и цвѣты шиповника [illegible] переданы съ точностью слѣпковъ съ натуры

Среди развѣтвленій растительныхъ узоровъ художники XIII вѣка заставляютъ, по старой памяти, жить цѣлый міръ существъ — частью фантастическихъ, частью заимствованныхъ у дѣйствительности: собакъ, гонящихся за зайцами, оленей, медвѣдей, всевозможныхъ птицъ и проч. Этими изображеніями полны и забавные для насъ, но нѣкогда «научные», зоологическіе трактаты, «бестіаріи», въ которыхъ въ XIII вѣкѣ, на ряду съ традиціоннымъ повтореніемъ стародавнихъ византійскихъ и даже античныхъ типовъ экзотическихъ и баснословныхъ звѣрей, встрѣчаются и внимательно срисованные въ звѣринцѣ и на скотномъ дворѣ экземпляры [17].



Мѣсяцъ сентябрь. Охота на вепрей. Миніатюра въ англійскомъ календарѣ XII вѣка

[16] Въ поэзіи того времени прямо замѣтно отвращеніе къ горамъ и къ лѣсамъ, рисующимся всегда въ «ужасномъ» свѣтѣ. Несомнѣнно, что такие отношенія находилось въ связи съ опасностями, встрѣчавшимися на пути странникамъ. Едва ли не первой эстетической оцѣнкой горныхъ прогулокъ можно считать описаніе Петраркой совершеннаго имъ восхожденія на Mont Ventoux.

[17] Превосходный, чрезвычайно характерный бестіарій [illegible] хранится въ «Публичной Библіотекѣ». Нѣсколько иллюстрацій изъ него воспроизведены мною въ «Мірѣ Искусства».

ПЕЙЗАЖЪ
ВЪ
ИТАЛІЯНСКОМЪ
ТРЕЧЕНТО



Джотто. Св. Францискъ на городской площади въ Ассизи. Верхняя церковь С. Франческо.

I

ДАЛЬНѢЙШЕЕ развитіе сѣверной живописи было бы непонятно, если не обратить вниманія на колоссальное развитіе искусства средней Италіи, происшедшее во второй половинѣ XIII вѣка и обнаружившееся главнымъ образомъ при работахъ, которыя были произведены въ Римѣ по желанію папы-францисканца Николая IV и въ Ассизи, въ надгробной церкви св. Франциска (ум. въ 1226 г.). Сводить все художественное теченіе въ Италіи и особенно въ [illegible] къ [illegible] проповѣди францисканцевъ и къ [illegible]

ловъ францисканскихъ мистерій — есть прел[illegible]

[illegible]

того же вѣка съ Франциско [illegible] Чимабуэ, Каваллини, Джотто и Дуччо [illegible] первыхъ свободныхъ творцовъ.

Изъ нихъ Чимабуэ и Каваллини не могутъ [illegible] настоящемъ отдѣлѣ. Ихъ личное искусство въ сущности [illegible] начала въ живописи. Что касается до [illegible] окружающей человѣка природѣ, то по [illegible] не можемъ себѣ составить о немъ полнаго представленія. [illegible] оно могло сильно отличаться отъ отношенія художниковъ предыдущаго [illegible] находившихся подъ гипнозомъ византійскихъ преданій.[*]

Совершенно иначе обстоитъ дѣло съ Джотто. Въ пейзажѣ такъ же, какъ и во всѣхъ другихъ сферахъ своей живописи, его слѣдуетъ признать настоящимъ родоначальникомъ всего дальнѣйшаго, всего живого.[*]

---

* Въ теченіе уже XIII вѣка замѣчается значительное усиленіе художественной дѣятельности въ Италіи. Изъ живописныхъ работъ еще византійскаго характера можно упомянуть мозаики въ куполѣ флорентийской крещальни работы монаха Якопо [illegible]

[illegible]

* [illegible]

Значеніе [illegible] может быть резюмировано слѣдующими словами: [illegible] фигурами и фономъ онъ понялъ [illegible] первые шаги въ [illegible] особенно на стилисти-ческомъ значеніи его творчества намъ кажется лишнимъ. Въ стильности смыслъ и при[illegible] Она зависѣла не только отъ и[illegible] художественной культу-ры, [illegible] и какъ слѣдствіе того [illegible] существенно. Къ тому [illegible] наклонность къ монументальн[illegible] черты мы встрѣ-чаемъ въ рав[illegible] Пизано и въ поэзіи Данте. Ихъ же мы [illegible] Дуччіо, у Симоне Мартини, у обоихъ Лоренцетти [illegible]стовъ», которымъ принято ставить въ укоръ [illegible] отъ «строгаго стиля». Напротивъ того, этихъ черть [illegible] мѣрѣ въ равной степени на сѣверѣ. Тамъ даже въ [illegible] готическихъ соборовъ, въ громадахъ архитектуры чувствуется (въ связи съ виртуознымъ уже преодолѣніемъ мно-гихъ техническихъ трудностей) какая-то природная наклонность къ изощрен-ности, къ граціи, даже къ нѣкоторой мелочности. Отъ смѣшенія южныхъ и сѣверныхъ элементовъ выросло затѣмъ искусство ренессанса, соединяющее въ себѣ черты упрощенной строгости, присущія Джотто, съ чертами «интим-ности» и реализма сѣверянъ. Несомнѣнно также, что стиль Джотто во многомъ обязанъ пережиткамъ античной культуры въ Италіи XIII, XIV вѣковъ и во всякомъ случаѣ, античному наслѣдію, какимъ оно дошло до насъ въ творчествѣ византійцевъ.

Для того, чтобы убѣдиться, можемъ ли мы считать Джотто **отцомъ** пей-зажа въ современномъ смыслѣ, взглянемъ на его первыя (почти достовѣрныя) работы — въ верхней церкви св. Франциска въ Ассизи, разсказывающія всю жизнь серафическаго святого. Вопроса о томъ, всѣ ли фрески принадлежатъ цѣликомъ его кисти, мы не станемъ касаться сейчасъ. Фрески производятъ впечатлѣніе, что ихъ созданіемъ руководила **одна** мысль и **одна** воля. Это то **цѣлое** мы и называемъ именемъ Джотто, и, ознакомившись съ его абсо-лютно достовѣрнымъ твореніемъ, какъ будто имѣемъ на это право. Всѣ же гипотезы о сотрудникахъ и подражателяхъ покамѣстъ представляютъ мало интереса, ибо онѣ все равно фантастичны и не могутъ быть рѣшены за недостаткомъ документовъ, а также вслѣдствіе «растворенности» этихъ другихъ художниковъ въ могучей стихіи мастера-руководителя.[1]

[1] Укажемъ только, что въ серіи фресокъ, украшающихъ стѣны подъ окнами [illegible] церкви въ Ассизи, видны какъ бы три руки. Въ однѣхъ фрескахъ фигуры обладаютъ нормаль-нымъ сложеніемъ, а декоръ [illegible] тщательно разра-ботанъ [illegible] это, на нашъ взглядъ, несомнѣн-ныя произведенія самого Джотто. Въ другихъ фигуры коротки, тяжелы и «сжаты» [illegible]

Первое, на что слѣдуетъ обратить вниманіе [illegible] цѣломъ это достигнутый эффектъ [illegible] витыхъ колоннъ между фресками, а также карнизовъ [illegible] Карнизы и колонны эти служатъ для объединенія [illegible] архитектуры церкви. Что эта попытка [illegible] она вообще могла зародиться въ головѣ художника [illegible] тельную эволюцію, совершившуюся въ тѣ дни во взглядахъ [illegible] на ея возможности. Рѣшеніе же задачи дѣлаетъ честь [illegible] остроумію Джотто (въ теоретическомъ обоснованіи его [illegible] можно сомнѣваться), и въ то же время этотъ пріемъ является однимъ [illegible] признаковъ освобожденія живописи отъ архитектуры [illegible] ственной силы. Стѣнопись перестаетъ быть «ковровымъ» покрытіемъ плоскостей, но начинаетъ пріобрѣтать значеніе чего-то самостоятельнаго и [illegible] даже соперничающаго съ архитектурой. Фреска — не «стѣнной узоръ съ сюжетомъ», а «видъ» черезъ стѣну на нѣкія дѣйствія. Позже Джотто рѣдко прибѣгалъ къ этому слишкомъ смѣлому для того времени пріему, и рѣдко прибѣгаютъ къ нему всѣ ближайшіе его послѣдователи[2]. Но въ XV вѣкѣ писаная «обманывающая зрѣніе» архитектура становится общимъ правиломъ, и въ этомъ слѣдуетъ видѣть одинъ изъ самыхъ яркихъ признаковъ живописнаго «осмѣленія». Въ XVI, XVII вѣкахъ тотъ же принципъ приведетъ уже къ «фокусамъ», къ тому, чтобы одной архитектурной живописью богатить совершенно плоскія и простыя помѣщенія, лишенныя какого бы то ни было «реальнаго» архитектурнаго убранства.

Впрочемъ, если это новшество Джотто очень характерно для него и для всей смѣлости живописи треченто, то нужно сознаться, что оно на мѣстѣ мало бросается въ глаза. Гораздо яснѣе сказывается отношеніе Джотто къ видимости и къ задачамъ живописи въ любой изъ отдѣльныхъ фресокъ его знаменитыхъ цикловъ въ верхней церкви С. Франческо (оконченныхъ въ послѣдніе годы XIII вѣка), въ нижней церкви тамъ же, даже въ остаткахъ фресокъ,

---

схематичны; въ третьей категоріи фресокъ и фигуры и архитектура имѣютъ преувеличенно удлиненный характеръ. Вентури пытается отдать послѣднія фрески Рузути, которому, вѣроятно, принадлежатъ и замѣчательныя (особенно что касается одухотворенности и красокъ) изображенія четырехъ отцовъ церкви въ верхнемъ звѣздномъ сводѣ того же нефа. Рузути былъ старше Джотто и, быть можетъ, онъ одновременно съ Каваллини и Чимабуе началъ роспись верхней церкви. [illegible] характеромъ отличается [illegible] Джотто [illegible] Kunst[illegible] Moon [illegible] лучшихъ картинъ Джотто [illegible] цикла въ Ассизи [illegible] считаетъ за работы [illegible] мастеровъ.

[2] Весьма замѣчательны еще въ фрескахъ нижней церкви «Хрены» [illegible] Джотто передать углубленіе [illegible] въ стѣнѣ [illegible] сюжетомъ Благовѣщенія. Напротивъ того, колонны и ниши въ ассизскихъ фрескахъ Симоне Мартини трактованы плоско, [illegible] перспективнаго углубленія. Совершенно аналогичный съ ассизскими фресками Джотто [illegible] встрѣчается въ изображеніи готическаго [illegible] легенды Св. Бенедикта въ церкви Сакро Спеко въ Субіако [illegible] Схематичныя колонны раздѣляютъ и фрески Каваллини въ [illegible] система росписи тамъ все же [illegible] фрески писаны къ тому же позже [illegible] Франческо въ Ассизи. Изъ позднѣйшихъ примѣровъ архитектурной декораціи [illegible] въ XIV вѣкѣ [illegible] фрески Таддео Гадди въ церкви [illegible] въ Миланѣ въ сакристіи [illegible] тамъ же и декоративная роспись палаццо [illegible]



Джотто. [illegible] Фреска [illegible]

которыми онъ украсилъ церковь Барджелло во Флоренціи, въ [illegible] падуанской Арены (1305—1307) и, наконецъ, въ его послѣднемъ монументальномъ произведеніи — въ фрескахъ двухъ капеллъ въ церкви С. Кроче во Флоренціи.

Во всѣхъ этихъ примѣрахъ поражаютъ то мѣсто, которое отводится [illegible] архитектурѣ, и тѣ смѣлыя задачи, которыя Джотто съ увѣренностью [illegible] для своего времени [illegible] и единственно на основаніи опыта [illegible] въ нихъ рѣшаетъ. Такъ, въ сценѣ, гдѣ св. Францискъ [illegible]

...ловаго готической церкви[1]. Въ сценѣ, гдѣ юный Францискъ ... подкладываетъ ему подъ ноги мантію, представлены, прямо ... готическое Палаццо Публико съ башней и [illegible] сохранившемся въ Ассизи Пронаосъ [illegible] пропорціи точно и украсить фронтонъ [illegible] съ дѣйствительностью не уменьшаетъ [illegible] общее обратится къ дѣйствительности [illegible] янской пейзажъ, состоящій изъ скалъ [illegible] и селеній на вершинахъ, которыя [illegible] какъ Францискъ отдалъ свой плащъ нищему. Здѣсь [illegible] стическій пріемъ пониженія обѣихъ пригорковъ къ серединѣ [illegible] фигура святого, что служитъ къ особому выдѣленію [illegible] наивный въ своей простотѣ, однако послужившій [illegible] последующимъ виртуозно его разработавшимъ. И [illegible] скалъ, формы деревьевъ, величина домовъ — но какъ [illegible] отъ шаблона византійцевъ, какъ общій складъ [illegible] подобенъ[1]!

Явныя наивности встрѣчаются и въ знаменитой ассизской фрескѣ, на которой изображено, какъ Францискъ среди пустынныхъ горъ вымаливаетъ появленія источника, чтобы напоить своего проводника[2]. Гора идетъ кверху мелкими уступами, точно вырубленными въ какой-то массѣ, мѣстами на ней воткнуты игрушечныя деревья. Однако общее впечатлѣніе отъ этой декораціи, то именно, которое себѣ намѣтилъ Джотто: впечатлѣніе чего-то унылаго, дикаго, грандіозно-безотраднаго. Джотто нашелъ въ душѣ все нужное для выраженія своей задачи, несмотря на свои недостаточныя знанія. Наивно по формамъ и дерево въ сценѣ, гдѣ святой проповѣдуетъ птицамъ, но въ сравненіи съ византійцами или съ миніатюристами Сѣвера это все же дѣйствительно дерево — органическое цѣлое, выросшее изъ почвы и шуршащее шапкой своей густой листвы, причемъ замѣчательно, что шапка эта трактована не плоско, а отчетливо видно желаніе художника передать ея выпуклость. Остальной пейзажъ на этой картинѣ состоитъ изъ крайне простыхъ элементовъ: двухъ другихъ деревьевъ позади спутниковъ Франциска, неба и ровной линіи горы въ глубинѣ; и, однако, все складывается въ нѣчто характерное для [illegible] знаетъ италіанскую природу, и главное, [illegible] чувство простора, воздуха[3].

---

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible]



Иногда Джотто берется за болѣе трудныя сценическія задачи, въ которыхъ онъ себѣ ставитъ сложныя перспективныя проблемы, разрѣшаемыя имъ съ удивительной проницательностью и полнотой. Перспективное построеніе зала, въ которомъ происходитъ проповѣдь Франциска передъ папой Гоноріемъ III, заставляетъ думать, что ему были уже извѣстны нѣкоторыя теоретическія данныя, ибо однимъ эмпирическимъ способомъ онъ не достигъ бы той правильности, которой отличается этотъ первый въ настоящемъ смыслѣ интерьеръ въ исторіи живописи. Особенно замѣчательно сокращеніе сводовъ позади переднихъ арокъ: въ основаніи здѣсь, несомнѣнно, лежитъ элементарное правило перспективы, сведеніе линій къ одной точкѣ. Правда, въ группировкѣ строгихъ совѣтниковъ, застывающихъ съ первосвященникомъ, замѣтна опять извѣстная неувѣренность, но перспектива человѣческой фигуры это такая трудность, съ которой не могъ справиться и рядъ слѣдовавшихъ за Джотто поколѣній. Лишь въ серединѣ XV вѣка, въ примѣрахъ данныхъ Учелло и Кастаньо, открывается путь къ ея преодолѣнію.

Подобными перспективными проблемами Джотто особенно заинтересовался къ концу жизни. Фрески капеллы Барди, которыя слѣдуетъ относить къ 1320-мъ годамъ[10], полны ими. Здѣсь, въ сценѣ отреченія Франциска отъ земныхъ благъ, въ фонѣ композиціи стоитъ грандіозный флорентинскій дворецъ съ лоджіей на коринѳскихъ колоннахъ во всю глубину зданія, въ сценѣ утвержденія францисканскаго ордена замѣчательно разработанъ потолокъ съ кассетами, линіи которыхъ сведены въ одну точку. Рядомъ съ этимъ мы наблюдаемъ наивность, достойную византійцевъ: колѣнопреклоненный св. Францискъ, получающій стигматы, вдвое больше ростомъ, нежели капелла, изображенная рядомъ съ нимъ, но послѣдняя, опять-таки сама по себѣ, представлена въ правильной перспективѣ[11]. Въ сосѣдней капеллѣ Перуцци (1333—1337 г.) изумляетъ задача колоссальной для того времени трудности, повторяющаяся въ двухъ сценахъ: «Рожденія Іоанна Крестителя» и «Пира Ирода». Перспектива сведена Джотто на сторону, и это продиктовано не желаніемъ блеснуть своимъ умѣніемъ, а стремленіемъ показать взаимоотношенія между сценой съ Захаріей и той, гдѣ изображена почивающая св. Елизавета, а также сценъ пира и Саломеи съ матерью. Въ сценѣ воскресенія

---

[10] Встрѣчающійся среди прочихъ отдѣльныхъ изображеній святыхъ образъ св. Людовика Тулузскаго, канонизація котораго произошла въ 1317 г., указываетъ, что фреска не могла быть исполнена раньше этого года. Надо, впрочемъ, сказать, что самъ разъ эта фигура [illegible] капеллы Барди отличается такими чертами, которыя позволяютъ ее отнести къ болѣе позднему періоду, чуть ли не къ самому концу XIV вѣка. [illegible], сомнительно, чтобы авторомъ ея былъ самъ Джотто, и [illegible] вопросъ о времени [illegible] этой росписи [illegible].

[11] Сюжетъ «Полученіе св. Францискомъ стигматовъ» встрѣчается чрезвычайно часто въ фрескахъ и иконахъ францисканскаго круга, что вполнѣ понятно, ибо этотъ моментъ знаменуетъ, въ одно и то же время, и [illegible] святого, и [illegible]. Картина «Полученіе стигматовъ» [illegible] кромѣ двухъ фресокъ Джотто и [illegible] въ Ассизи, фреска въ [illegible] (Гадди). Въ послѣдней фрескѣ [illegible], съ его [illegible] скалами, [illegible].

Храмины въ той же капеллѣ позади фигуръ изображены въ почти фронтальномъ перерѣзѣ стѣны города съ включенной въ нихъ церковью.[12] Восточный характеръ изображенныхъ здѣсь куполовъ Джотто могъ видѣть во время своего пребыванія въ Падуѣ.

Быть можетъ, самое замѣчательное въ фонахъ Джотто [illegible] отраженіе въ настроеніи момента, совершенно неизвѣстное всемъ предшествующемъ искусствѣ и едва ли даже знакомый классической древности. И въ этомъ Джотто является опять-таки подлиннымъ отцомъ современной живописи, ибо, какъ мы укажемъ дальше, сѣверныя достиженія въ этой области, болѣе совершенныя и позднія, находятся все же въ зависимости отъ того, что наша тосканская живопись и, въ частности, что [illegible] Джотто [illegible] прежде всего выразилось [illegible] къ пейзажу, какъ къ важнѣйшему фактору «чувствительнаго» [illegible] фрескахъ падуанской «Арены», которыя едва ли могъ видѣть Симоне Мартини, главный посредникъ между итальянской и французской живописью. Однако какія черты «пейзажнаго настроенія» мы находимъ уже и въ фрескахъ, которыя Мартини долженъ быть изучать во время [illegible] собственной росписи въ одной изъ капеллъ нижней церкви тамъ [illegible].

О сумрачно-безотрадномъ настроеніи сцены съ проводникомъ мы уже говорили. Другими примѣрами настроенія, передаваемаго въ «декораціяхъ», являются въ ассизскихъ фрескахъ идиллическое весеннее настроеніе пейзажа въ «Бѣгствѣ въ Египетъ», унылый фонъ въ «Распятіи» и полный пасхальной просвѣтленности мотивъ бѣлыхъ скалъ позади фигуръ въ сценѣ Магдалины у гроба.[13] Однако своего расцвѣта эта какъ бы «музыкальная» способность Джотто угадывать въ пейзажѣ тонъ каждаго момента и варьировать эти настроенія съ удивительнымъ чувствомъ достигаетъ въ падуанскихъ фрескахъ (1306 г.). Сколько, напримѣръ, жуткой безысходной печали въ скалистомъ пейзажѣ, заграждающемъ глубину сцены «Прихода Іоакима къ пастухамъ», и какъ тонко подчеркнуто это настроеніе контрастомъ рѣзвящейся вокругъ хозяина собачки. Близкій къ этому пейзажъ встрѣчается въ сценѣ «Сна Іоакима». Торжественность момента въ двухъ сценахъ «Чуда съ посохами» и въ сценѣ «Бракосочетанія Богородицы» усилена подобіемъ абсиды Соломонова храма и тѣмъ, что этотъ архитектурный мотивъ поставленъ прямо противъ зрителя. Византійцы изображали Рожденіе Спасителя совершающимся въ какой-то странной, мало-правдоподобной пещерѣ, и еще въ этой схемѣ изобразилъ ту же сцену Каваллини. Джотто же сохранилъ лишь нѣкоторыя подробности традиціонной иконографіи,[14] въ общемъ отходитъ отъ нея совершенно, и это —

[illegible]

[illegible]



Джотто. Плачъ надъ тѣломъ Христа. Падуя. Церковь Арены

въ пользу какъ большаго правдоподобія, такъ и передачи болѣе интимнаго настроенія. Онъ помѣщаетъ Богородицу подъ деревянный навѣсъ и прислоняетъ этотъ навѣсъ къ скалѣ[15]. «Настроеніе путешествія», переданное, съ идиллическимъ оттѣнкомъ, въ вышеупомянутой фрескѣ ассизской церкви «Бѣгство въ Египетъ», находитъ себѣ въ падуанскомъ вариантѣ того же сюжета иное, болѣе строгое и печальное выраженіе. Печальное настроеніе пейзажа усиливается затѣмъ въ Падуѣ съ каждой картиной[16] (за исключеніемъ «Входа Господня въ Іерусалимъ») и такимъ образомъ подготовляется впечатлѣніе отъ финала отъ «Распятія»[17] и, особенно, отъ «Плача надъ Тѣломъ», въ кот.

---

[15] Почти всѣ художники съ этихъ поръ стали пользоваться этимъ пріемомъ, и [illegible] появится новый, болѣе изящный мотивъ руина.

[16] Особенно хороша въ «сценическомъ» смыслѣ «Пустыня» въ фрескѣ «Крещеніе» и [illegible] въ «Поцѣлуѣ Іуды».

[17] Пейзажа въ настоящемъ смыслѣ въ этой композиціи нѣтъ, равно какъ и въ аналогичной

рыхъ начать переходить въ трагическій плачъ. Къ [illegible] лежитъ наискось черезъ всю композицію скала (служащая фономъ для группы надрывающихся въ горѣ учениковъ Господнихъ) и мрачно рисуется на [illegible] неба одинокое оголенное дерево. Двумя—тремя чертами Джотто умѣетъ затѣмъ измѣнить это «зимнее», мертвое настроеніе на весеннее [illegible] на «праздникъ утра»—въ слѣдующей сценѣ «Воскресенія».

Изучалъ ли Джотто природу такъ же, какъ онъ изучалъ перспективу, рѣшить на основаніи однихъ его пейзажей трудно. Слишкомъ еще много въ нихъ схематичнаго, обобщеннаго, приблизительнаго. Такъ, напримѣръ, трудно опредѣлить, какія деревья онъ желалъ изобразить (особенно постарался [illegible] совать ихъ въ падуанской гризайлѣ, изображающей «Несправедливость» [illegible] тамъ не скажешь, что именно въ нихъ: буки, пиніи или даже [illegible] овощи»). Еще менѣе понятны травы и кусты у Джотто и замѣчательно [illegible] полное отсутствіе у него цвѣтовъ, наконецъ, совершенно нельзя [illegible] какой-либо опредѣленной породѣ его скалы и горы[15]. Но [illegible] маніе къ «внѣчеловѣческому» міру сказалось все же у Джотто [illegible] видоизмѣненіи общихъ композицій, такъ и болѣе опредѣленнымъ образомъ въ изображеніи животныхъ. Менѣе другихъ удавались бывшему пастуху овцы и козы[16]; зато лошадей и ословъ Джотто изображаетъ съ такимъ совершенствомъ, какого не достигали и послѣдующіе [illegible] мастера вплоть до Джентиле да Фабріано въ XV вѣкѣ. Такъ, напримѣръ, [illegible] восходно передана пасущаяся лошадь въ сценѣ съ нищимъ, а также [illegible] шагомъ лошадь или пятящаяся лошадь на падуанскихъ гризайляхъ «Справедливость» и «Несправедливость». Но еще лучше ослы въ обоихъ варіантахъ «Бѣгства» и «Входа Господня въ Іерусалимъ», а также въ помянутой сценѣ съ проводникомъ. Головы ословъ прорисованы съ тончайшимъ вниманіемъ и отлично передана ихъ понурая, ровная поступь.

Какова была зависимость пейзажей Джотто отъ декорацій мистерій? Мѣстами эта зависимость сказывается въ столь сильной степени (въ видѣ крошечныхъ «бутафорскихъ» домиковъ и павильоновъ, въ видѣ [illegible] образныхъ, плоскихъ, точно изъ картона вырѣзанныхъ скалъ), что сомнѣваться въ воздѣйствіи постановокъ духовныхъ спектаклей на его живопись просто невозможно: мы, вѣроятно, видимъ въ нѣкоторыхъ фрескахъ прямо зафиксированныя сцены этихъ зрѣлищъ. Однако, нужно сказать, что какъ разъ въ картинахъ, принадлежащихъ несомнѣнно Джотто, зависимость эта сказывается меньше и каждый разъ въ сильно переработанной, согласно условіямъ мону-

композиціи въ Ассизи; [illegible] эта пустота этотъ [illegible] позади Распятаго есть также на своемъ [illegible] «сценическомъ» [illegible]. [illegible] Мазаччо въ своемъ «Распятіи» [illegible] пустой просторъ Джотто [illegible] далеко развивающейся пустыни.

[15] Особенныя затрудненія доставляютъ ему первые планы и связь его съ задними планами.

[16] Хороши [illegible] экземпляры въ фрескѣ «Рождество» нижней церкви въ Ассизи и въ томъ же сюжетѣ въ Падуѣ, [illegible] первые планы, которыхъ Джотто, вѣроятно, едва ли видѣлъ въ натурѣ.

ментальной живописи формѣ. Напротивъ того, она болѣе бросается въ глаза въ тѣхъ фрескахъ, относительно которыхъ возникаютъ сомнѣнія въ авторствѣ Джотто. Сюда относится «Сонъ св. Франциска» съ его смѣшнымъ, наивнымъ дворцомъ въ видѣ этажерки, ассизскій варьянтъ сцены между св. Францискомъ и его отцомъ, «Сонъ Иннокентія III», ассизскій варіантъ «Утвержденія ордена», «Видѣніе св. Франциска», «Св. Францискъ, несомый небесными конями», ассизскій варіантъ сцены передъ султаномъ, «Экстазъ св. Франциска», «Рождественская ночь въ Греччіо», «Видѣніе бл. Августина» и нѣкоторыя другія.

Мы подошли снова къ вопросу: произведенія ли это одного изъ таинственныхъ предшественниковъ Джотто (Рузути? Каваллини?) или же раннія творенія самого Джотто?[20] Хронологія дѣятельности Джотто въ Ассизи покамѣсть совершенно не установлена, и мы можемъ вполнѣ предположить, что онъ по тѣмъ или инымъ причинамъ долженъ былъ временно бросать работу въ одной части церкви и приниматься за работу въ другой, а потомъ снова возвращаться къ первой. За Джотто говорятъ удачныя разрѣшенія многихъ перспективныхъ и архитектурныхъ задачъ и въ этихъ фрескахъ. Но возможно и то, что онъ иногда помогалъ менѣе искуснымъ товарищамъ чисто техническими совѣтами. Нужно прибавить, что знаніе Джотто перспективы и архитектуры сказывается въ этихъ сомнительныхъ фрескахъ далеко не во всѣхъ равномѣрно. Грузный романскій карнизъ, подпирающій своими арками потолокъ папской палаты въ сценѣ «Разрѣшеніе проповѣди», нарисованъ почти безошибочно, а черезъ одну фреску, въ картинѣ «Видѣніе трона», перспектива нижней части картины сведена въ другую сторону, нежели перспектива ея верхней части. Въ сценѣ «Изгнаніе бѣсовъ» абсида слѣва почти правильно нарисована, а перспективныя линіи громоздящагося Ареццо не соотвѣтствуютъ городской стѣнѣ, его окружающей[21].

Несоотвѣтствіямъ въ перспективѣ отвѣчаютъ несоотвѣтствія въ архитектурѣ. Иныя зданія и въ этихъ сомнительныхъ фрескахъ имѣютъ вполнѣ правдоподобный видъ и отличаются даже изяществомъ. Вѣроятно, и сочиненіе архитектуры здѣсь принадлежитъ самому Джотто: вѣдь въ концѣ своей жизни художникъ посвятилъ себя цѣликомъ архитектурѣ, и одно изъ самыхъ граціозныхъ созданій итальянской готики — флорентійское «Кампанилле» — принадлежитъ ему. Другія зданія, напротивъ того, отличаются полнымъ непониманіемъ архитектуры. Какъ разъ на фрескѣ, считающейся

20 Замѣчательна въ нихъ, между прочимъ, и нѣкоторая разница въ форматѣ съ безусловно подлинными фресками Джотто: помянутая выше писанная архитектурная рама слишкомъ велика для нѣкоторыхъ сюжетовъ, и это указываетъ на то, что они [illegible]

21 Обращаю вниманіе на пластическія [illegible] въ послѣдней фрескѣ [illegible] городская стѣна. Этотъ же странный [illegible] логичномъ исполненіи [illegible]

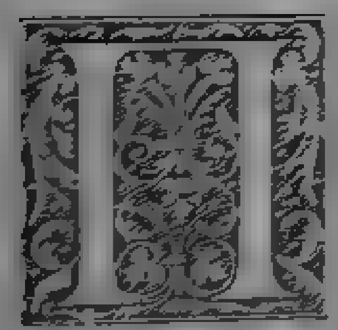
[illegible] мастера («Отреченіе Франциска отъ земныхъ [illegible] чудесной группы негодующаго отца и [illegible] имѣетъ [illegible]

[illegible] примирить съ тѣми недостатками, котор[illegible] и, напротивъ, исполнить насъ уваженія къ эти[illegible] Рафаэль, Корреджіо и Веронезе.



[illegible]

II



РЕЖДЕ [illegible] ... 132 [illegible] ... чудной соверши [illegible] Матери, городъ [illegible] это время свою дѣ[illegible] ... въ были скорѣ[illegible] былъ слабѣе организа[illegible] Флор[illegible] масса, и эти силы были направле[illegible] главнымъ [illegible] на сообщеніе жизни какого-то зо[illegible] ... цитадель города стѣны шли до предѣловъ [illegible]

были даже жестоко расплатиться за это, утративъ навсегда свою независимость. Однако, этотъ оптимизмъ, во всякомъ случаѣ, не влекъ за собой лѣнивый отдыхъ или погруженіе въ грубое сладострастіе. Отъ такого зла спасалъ сіенцевъ ихъ изумительный «жизненный вкусъ» — тонкій, почти переутонченный и все же выдержанный въ свою мѣру. Сіена — городъ, въ которомъ «задержалась» Византія, а потомъ расцвѣла и опять таки «задержалась» готика. Но то и другое случилось не вслѣдствіе духовнаго оскудѣнія Сіены, не въ силу отсталости ея отъ общаго движенія средней Италіи, а потому, что въ самой крови сіенцевъ было какое-то женственное пристрастіе къ [illegible]ному и какое-то сентиментальное отношеніе къ собственному прошлому — то самое, что мы найдемъ еще и въ Венеціи. Но, кромѣ того, нужно сказать, что и византинство, и готику Сіена сумѣла претворить на свой ладъ. [illegible] въ ея толкованіи пріобрѣла небывалую нѣжность, умиленность, [illegible] потеряла присущую ей разсудочность и сухость. Сіенскіе художники [illegible] вліяли даже черезъ «итало-греческія» мастерскія на измѣненіе типовъ [illegible] византійской живописи; они же (черезъ Симоне Мартини) внесли [illegible] въ творчество сѣверныхъ странъ, и, главное, ихъ же примѣръ облагородилъ и освѣжилъ флорентійскую живопись преемниковъ Джотто.

О началѣ сіенской живописи мы будемъ говорить позже, когда приступимъ къ изученію развитія главнѣйшихъ иконографическихъ типовъ. Здѣсь же мы сразу должны обратиться къ «сіенскому Джотто», къ Дуччіо ди Буониисенья, которому принадлежитъ главная заслуга помянутой переработки византійскаго идеала и у котораго мы видимъ и первые начатки характернаго сіенскаго пейзажа[2].

Дуччіо и архаичнѣе Джотто въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, и въ то же время, въ другихъ отношеніяхъ, онъ болѣе «передовитъ», болѣе зрѣлъ. Джотто въ цѣломъ оставляетъ впечатлѣніе чего-то грубаго, черстваго, тяжелаго. Его искусство полно зачатковъ красоты, но само по себѣ оно не красиво. Искусство Дуччіо — радость для глазъ, **ласка**. Его легко принять за завершеніе длиннаго пути развитія, за послѣднее слово. Это искусство имѣетъ въ себѣ что-то общее съ мелодичными фіоритурами церковной литургіи. И, однако, если его изучить ближе, то это искусство содержитъ массу новаго, массу **изобрѣтеній**. Вазари начинаетъ свой разсказъ о «возобновленіи» живописи въ Италіи съ Чимабуе, съ перенесенія его большой иконы Мадонны въ флорентійскую церковь Санта Марія Новелла. Теперь доказано, что какъ разъ эта икона принадлежитъ не Чимабуе, а Дуччіо. Но не въ одной этой иконѣ выразился новый духъ Дуччіо. На первый взглядъ картины его грандіозной «Palla d'altare», оконченной имъ для сіенскаго дуомо въ 1311 г., не что иное, какъ

---

2) Литература о Дуччіо: Curt H. Weigelt [illegible] Langton Douglas [illegible] «Monthly Review» 1903; Walter [illegible] Strassburg [illegible] 1904. A. Perate [illegible] 1898 [illegible] 1906, Berenson «The Central Italian [illegible]», New York — London 1900.

византійской иконы особо ... схема. Наоборотъ, можно даже говорить уже буквально о ... формулы. Однако стоитъ ... ... подробнѣе составныя части этого сложнаго образа, какъ и сразу что рядомъ съ древней Византіей здѣсь живетъ уже новое ... чувства искусство. Изъ архаика Дуччіо превращается въ ..., которому не хочется давать эпитетъ «смѣлаго» потому только, что все у него именно лишено всякой бравурности, чего-либо насильственнаго. Чары Дуччіо ... Джотто покоряетъ, убѣждаетъ силой своихъ строгихъ доводовъ; Дуччіо манитъ и плѣнитъ одними чарами.

Эти черты нашли себѣ выраженіе и въ пейзажахъ Дуччіо. Опять-таки на первый взглядъ, это просто условныя византійскія схемы съ золотымъ фономъ. Но по провѣркѣ византизмъ ихъ оказывается обманомъ, держащимся главнымъ образомъ на этомъ архаическомъ золотѣ. Вѣдь золотой фонъ можетъ быть и условной «заставкой», и волшебнымъ вечернимъ небомъ, съ ровно пылающей зарей. На венеціанскихъ византійскихъ мозаикахъ, съ ихъ символическими деревьями и домами, это только фонъ. У Дуччіо это именно заря, на которой вырѣзаются прелестныя краски его сказочныхъ городовъ, его горныхъ хребтовъ, его нѣжныхъ деревьевъ, ничего общаго не имѣющихъ съ византійской «бутафоріей». Правда, изъ соображеній символическаго характера Дуччіо изображаетъ Христа, Сатану, ангеловъ гигантами въ сравненіи съ городками у ногъ ихъ («Искушеніе въ пустынѣ» — картина, недавно попавшая въ собраніе Бенсонъ въ Лондонѣ), но самые эти города — уже настоящіе итальянскіе города (изображеніе стѣны, окружающей городъ, у Дуччіо даже правдоподобнѣе, нежели у Джотто въ «Изгнаніи бѣсовъ»), а построеніе ихъ выдаетъ уже значительный перспективный опытъ. Еще замѣчательнѣе «декорація» «Входа Господня въ Іерусалимъ». Для сообщенія большей непосредственности Дуччіо изгибаетъ потокъ процессіи и занимаетъ первый планъ стѣной одного изъ садиковъ, расположенныхъ у городскихъ воротъ. Самое шествіе представлено, точно видимое съ пригорка или изъ оконъ высокаго дома за этой стѣной. Разумѣется, предоставленный одному опыту, Дуччіо сдѣлалъ при этомъ массу ошибокъ въ перспективѣ и не нашелъ способа полностью использовать остроумный мотивъ перваго плана (онъ его оставляетъ пустымъ, тогда какъ параллельная стѣна позади церкви и процессіи закрыта зрителями), но замѣчательно здѣсь уже одно намѣреніе, одно это исканіе иллюзорности и глубины, которое неизвѣстно въ такой мѣрѣ Джотто[1].

Слѣдующіе за Дуччіо великіе художники Сіены: Симоне Мартини, его вѣрный помощникъ и свойственникъ послѣдняго — Липпо Мемми и оба брата

---

[1] Это исканіе глубины встрѣчается и въ другихъ композиціяхъ: «Исцѣленіе слѣпорожденнаго», въ [illegible] у Самаритянскаго колодца», въ [illegible] изображеніи городской площади [illegible]



[illegible] Входъ Господень въ Іерусалимъ. Одна изъ картинъ [illegible]
(1311 г.). Музей собора въ Сіенѣ.

Лоренцетти, Пьетро и Амброджо, — результат [illegible], которые [illegible] въ творенияхъ Дуччьо. Но [illegible] первенство и [illegible] Мартини [illegible] въ Авиньонъ [illegible] Амброджо Лоренцетти открываетъ въ своихъ фрескахъ въ Сіенѣ [illegible] совсѣмъ новыя [illegible] живописи въ Тосканѣ.

Мартини, кромѣ того, принадлежитъ въ исторіи [illegible] сдѣлать первую картину, въ которой [illegible] пейзажъ [illegible] доминирующую роль, хотя художникомъ было поставлено, казалось, задачей изобразить не что иное, какъ портретъ предводителя сіенскихъ войскъ Гвидориччо да Фольяно (1328 г.). Самый портретъ является однимъ изъ шедевровъ своего времени, но еще поразительнѣе въ этой фрескѣ раскинувшаяся позади и по сторонамъ фигуры [illegible], дающей убѣдительное впечатлѣніе [illegible], несмотря на условный [illegible] тонъ чернаго неба. Разумѣется, цѣлью Мартини не столько было написать «пейзажную картину», сколько точнѣе изобразить тѣ крѣпости, которыя отбилъ Гвидориччо. Но въ болѣе время художникъ ограничился бы при такой задачѣ символическими [illegible] или же олицетвореніями. Симоне же въ первый разъ въ монументальной живописи обратился непосредственно къ дѣйствительности, какъ къ средству рѣшительнаго воздѣйствія на зрителя. Чрезвычайно замѣчательны при этомъ рядъ подробностей, какъ, напримѣръ, [illegible] на первомъ планѣ и исчезающія покрытія за рамой — [illegible] къ тому, къ которому прибѣгнулъ Дуччьо въ картинѣ «Входа Господня въ Іерусалимъ» [illegible] точно видитъ сцену изъ-за этого прегражденія), далѣе, почти совершенно вѣрная перспектива городка на возвышенной скалѣ съ его стѣнами и типичными для сіенской области башнями, наконецъ, [illegible] справа у подошвы горы лагерь съ его разноцвѣтными палатками. Отдавая должное той смѣлости, съ которой Мартини ставитъ себѣ совершенно новыя для времени задачи, и той относительной удачѣ, съ которой онъ ихъ рѣшаетъ, можно пройти молчаніемъ неизбѣжные недочеты. Извѣстно еще, что Симоне писалъ и отдѣльные пейзажи — виды извѣстныхъ мѣстностей, для чего онъ былъ даже посланъ за счетъ правительства въ 1326 году въ земли Арчидоссо и Кастель дель Піано.

За исключеніемъ только что описанной фрески, [illegible] дошедшихъ до насъ произведеній Мартини играетъ незначительную роль, причемъ

Вопросъ о связи и [illegible] сіенской живописи съ французской полонъ еще загадокъ. Однако, [illegible] [illegible] Не надо только забывать при этомъ, что въ [illegible] XIII [illegible] распространенію [illegible] предметовъ пластики



мастеръ держится общихъ для того времени формулъ. Перспективныя задачи разрѣшаетъ онъ иногда очень фантастично. Въ крайней по краямъ ле[illegible] своей фрескѣ, изображающей св. Мартина, собирающагося идти съ Алеманнами подъ начальствомъ императора Юліана, поставлена кулисообразная скала, изъ-за которой выглядываетъ, безъ всякаго перспективнаго сокращенія, непріятельское войско. Характеръ архитектуры въ картинахъ Мартини различный. Въ плохо сохранившихся фрескахъ, украшающихъ своды надъ органомъ церкви Инкороната въ Неаполѣ, написанныхъ въ серединѣ 1320-хъ годовъ подъ несомнѣннымъ вліяніемъ Мартини (пребывавшаго въ Неаполѣ въ 1317 г.), встрѣчаются чисто Джоттескіе мотивы: киворіи, павильоны и цѣлые храмы («Таинство исповѣданія»), выдержанные всѣ въ строгомъ и простомъ готическомъ стилѣ.[20] Напротивъ того, въ луврской картинѣ Мартини «Несеніе Креста», написанной, какъ кажется, уже во Франціи, видъ Іерусалима, занимающій фонъ композиціи, носитъ скорѣе роскошный характеръ Дуччо.

Постоянный товарищъ Мартини и его свойственникъ (съ 1324 г.), Липпо Мемми, писалъ преимущественно отдѣльныя фигуры, и его какъ будто не интересовало вовсе все то, что можно объединить подъ словомъ пейзажъ. Зато старшій изъ братьевъ Лоренцетти, Пьетро (упоминаемый уже въ 1305 г.), представляется художникомъ, крайне заинтересованнымъ жизнью вообще и желавшимъ придать своимъ картинамъ наибольшее правдоподобіе.[21] У него мы встрѣчаемъ первые въ исторіи живописи чисто-жанровые мотивы и попытки передать эффекты искусственнаго освѣщенія. Въ то же время онъ чрезвычайно увлекается проблемой пространства и перспективныхъ построеній. Въ исканіи глубины и рельефности Пьетро иногда заходитъ такъ далеко, что даже затемняетъ смыслъ своихъ картинъ. Такъ, напримѣръ, въ ассизской фрескѣ «Тайная Вечеря» самая тема какъ бы заслонена хитрой архитектурой шестигранной бесѣдки, въ которой происходитъ послѣдняя бесѣда Христа съ учениками. Въ фрескѣ «Входъ Господень въ Іерусалимъ» вниманіе цѣликомъ приковывается къ роскошному дворцу, выглядывающему изъ-за городскихъ воротъ. Особенно удалась Лоренцетти архитектура готической залы, въ которой происходитъ «Омовеніе ногъ», но тамъ дѣйствіе выдѣляется съ достаточной ясностью на красивомъ спокойномъ фонѣ. Хитрая архитектура снова появляется въ фрескѣ «Бичеваніе», а сказочный Іерусалимъ отвлекаетъ все цѣло вниманіе въ сценѣ «Несенія Креста». Если можно оставить за Пьетро многосложный образъ св. Умильты въ флорентинской академіи, то изъ этой картины слѣдуетъ вывести заключеніе, что мастеръ умѣлъ себя и сдерживать, когда мѣсто не позволяло ему отдаваться всѣмъ ухищреніямъ его безпокойной фантазіи. Сценки, расположенныя вокругъ большого портрета святой

---

[20] Вазари называетъ Мартини ученикомъ Джотто. Надо признать, что онъ всегда ближе стоитъ къ Джотто, чѣмъ къ Дуччо. [illegible] помнить, что его фрески въ Ассизи относятся безъ сомнѣнія уже къ позднѣй дѣятельности Мартини — къ 1322—26 или къ 1333 [illegible]

[21] О П. Лоренцетти [illegible]



монахини (изъ нихъ двѣ попали въ Берлинъ) рисуетъ, въ той милой упрощенной манерѣ, которую впослѣдствіи долженъ былъ развить Беато Анджелико, монастырскія зданія, горныя обители, часовни, извилистыя улицы и проч. — все очень наивно, но наглядно и съ достаточной рельефностью. Подобныя же декораціи встрѣчаются и въ сценкахъ изъ жизни блаженнаго Августина Новелло, окружающихъ образъ святого въ церкви С. Агостино въ Сіенѣ [28]. Здѣсь мы видимъ исключительно удачныя для времени изображенія уходящей вглубь улицы и расщелины среди скалъ.

Надо, впрочемъ, сказать, что Пьетро Лоренцетти одна изъ наименѣе выясненныхъ фигуръ исторіи живописи. Всѣ главныя произведенія, идущія подъ его именемъ, приписывались прежде другимъ мастерамъ, да и теперь лучшіе знатоки сіенской живописи не могутъ придти къ опредѣленному рѣшенію. Иначе обстоитъ дѣло съ его младшимъ братомъ — Амброджо, главныя произведенія котораго украшаютъ (съ 1336 г.) сіенское Палаццо Пубблико [29].

Всѣмъ знакома громадная фреска Амброджо, олицетворяющая «Доброе правленіе», а фигура, изображающая въ этой аллегоріи Миръ, сдѣлалась даже однимъ изъ популярныхъ произведеній треченто. Но мало кто замѣчаетъ и запоминаетъ тѣ фрески, которыя въ той же залѣ предназначены наглядно представлять различныя «Послѣдствія правленія» — хорошаго и дурного. Къ сожалѣнію, крайне интересныя фрески, изображающія «Послѣдствія дурного правленія», настолько пострадали отъ времени, что невниманіе къ нимъ отчасти оправдывается. Но фрески на противоположной стѣнѣ еще вполнѣ отчетливы, и къ нимъ въ современномъ человѣкѣ должно вызывать особенно благоговѣйное отношеніе, ибо въ этихъ картинахъ впервые выразилось наше чувство природы, наша любовь къ жизни, любовь къ міру въ цѣломъ, способность охватить и вобрать въ себя огромныя пространства со всей исполняющей ихъ сложностью отдѣльныхъ явленій жизни. Въ живописи появляется панорама, и это — симптомъ колоссальнаго значенія. Картина Лоренцетти не заключаетъ въ себѣ чего-то исключительно декоративнаго, но содержитъ всю сумму впечатлѣній чувствительнѣйшей души и удивительно широкаго ума.

Дуччіо заставилъ насъ глядѣть на извѣстное происшествіе изъ-за ограды сада, Мартини — изъ-за крѣпостного тына, Амброджо ведетъ насъ на самую городскую стѣну Сіены, и оттуда взоръ окунается слѣва въ пеструю суету городскихъ улицъ и площадей, справа же скользитъ по безконечнымъ далямъ окрестностей. Гордо надъ дворцами и домами Сіены высятся ея странныя прямоугольныя башни и зубцы ея крѣпостей, полны манящей прелести чередующіяся цѣпи горъ, заключающія плодородную долину. Чтобы придать полную иллюзорность

[28] Этотъ образъ приписывается то Липпо Мемми, то Симоне Мартини. На образѣ св. Умильты стоитъ годъ 1341.

[29] Объ Амброджо Лоренцетти см. E. v. Meyenburg «Ambrogio Lorenzetti» [illegible] «Storia dell'arte italiana», т. V, стр. [illegible]

этой послѣдней части своей картины. Амброджо рисуетъ на первомъ планѣ дорогу, выходящую изъ городскихъ воротъ и круто спускающуюся внизъ къ мосту черезъ рѣку. По этой дорогѣ снуютъ взадъ и впередъ аристократическіе всадники и торговый людъ съ осликами. Дальше за первыми холмами виденъ морской заливъ съ злосчастной гаванью Сіены. Тамъ-же [illegible] фермы, вспаханныя поля и огороды. Въ [illegible] рядомъ горъ видны другія селенія, другія поля, на вершинахъ же далекихъ высотъ громоздятся неприступные замки.

Само собой разумѣется, что во всемъ этомъ [illegible] Перспектива Амброджо чисто эмпирическая [illegible] порціи между фигурами и предметами [illegible] чаяхъ, когда ему кажется большимъ [illegible] совершенною ясностью представить занятія людей, выразить ихъ бла[illegible]тояніе (въ противоположной фрескѣ — ихъ бѣдствія). Но общій эффектъ [illegible] менѣе достигнутъ, и этотъ общій эффектъ [illegible] подобіе и просторъ. Многіе элементы будущаго [illegible] содержатся въ этихъ поистинѣ геніальныхъ фрескахъ. Но [illegible] послѣдовательность этого развитія, и вообще нужно остерегаться пріема все сводить къ одному первоисточнику [illegible] висящія другъ отъ друга возникновенія и одновременныя [illegible] ленныхъ другъ отъ друга художественныхъ центрахъ. Од[illegible] первато пионера на этомъ пути все же остается за сіенскими [illegible]

Предельныя декораціи содержатъ еще картины Амброджо [illegible] въ флорентинской академіи, въ которыхъ онъ разсказываетъ [illegible] изъ жизни св. Николая Чудотворца. На одной мы видимъ [illegible] церковь, которымъ воспользовался затѣмъ Беато Анджелико, на другой — морской берегъ, причемъ замѣчательна хотя бы одна та подробность, что отъ кораблей, уплывающихъ за горизонтъ, видны лишь верхушки парусовъ. На третьей сценѣ изображена улица Сіены, на четвертой — прелестный дворикъ какого-то палаццо. Слишкомъ частыя ошибки свидѣтельствуютъ о томъ, что перспективные законы теоретически не были извѣстны Лоренцетти, но тѣмъ замѣчательнѣе то мастерство, съ которымъ онъ справляется «на глазъ» съ трудностями такихъ задачъ, къ которымъ даже не рѣшался приступать самъ Джотто.

Декоровка залы delle Impannate въ палаццо Даванцати (Давицци) во Флоренціи. Роспись, имитирующая галерею, выходящую въ садъ (вторая половина XIV вѣка)

III



ЧУДЕСНЫЙ расцвѣтъ сіенской живописи въ XIV в. прекращается внезапно послѣ этихъ работъ Амброджо Лоренцетти. Въ 1348 году городъ опустошается чумой, и это бѣдствіе, погубившее, между прочими славными гражданами, и Амброджо, настолько деморализуетъ духовную жизнь Сіены, что въ дальнѣйшемъ поступательное движеніе ея живописи останавливается, и она превращается въ какую-то хранительницу незыблемыхъ традицій. Это въ Сіенѣ, въ нѣкогда цвѣтущей и радостной Сіенѣ, мы встрѣчаемъ одно изъ самыхъ необъяснимыхъ явленій исторіи искусства: художниковъ, даровитыхъ и душевныхъ, которые въ концѣ



[illegible]

XV вѣка пишутъ на основаніи тѣхъ же формулъ, какія были установлены въ серединѣ XIV вѣка. Правда, рядомъ съ такимъ старческимъ повтореніемъ одного и того же, многіе превосходные мастера пробуютъ проявить себя въ свободныхъ и яркихъ твореніяхъ, но не они пользуются наибольшей симпатіей своихъ согражданъ, которые отдаютъ видимое предпочтеніе именно рутинерамъ[30].

Къ счастью для общей исторіи искусства, сіенцы въ тѣ пятьдесятъ лѣтъ, въ теченіе которыхъ длился расцвѣтъ ихъ живописи, успѣли дать все то, на что ихъ вдохновляла ихъ особая жизнерадостная и утонченная культура. Художественными достиженіями Сіены за первую половину XIV вѣка воспользовались затѣмъ ихъ сосѣди и, главнымъ образомъ, флорентинцы.

Искусству Джотто и его ближайшихъ сотрудниковъ недоставало, главнымъ образомъ, извѣстной легкости и изящества, радостной праздничности. Джотто грузенъ и некрасивъ. Сіенцы сообщили слѣдующему поколѣнію флорентійскихъ художниковъ большую красочность и гибкость, большее изящество. Это совпало съ развитіемъ всего духа времени. На смѣну грандіознымъ міровоззрѣніямъ, выразившимся въ поэзіи Данте, теперь въ «новыхъ Аѳинахъ» появились нѣжный Петрарка и остроумные новеллисты во главѣ съ Боккаччіо. Весьма вѣроятно, что и безъ вліянія Сіены джоттисты треченто отразили бы эту перемѣну культуры. Однако, мѣстами, и какъ разъ въ главныхъ двухъ произведеніяхъ тосканской живописи: въ серіи фресокъ съ знаменитымъ «Тріумфомъ Смерти» въ Пизѣ и въ росписи Испанской капеллы при церкви Santa Maria Novella, сіенскія вліянія обнаруживаются въ столь сильной степени, что игнорировать ихъ невозможно.

Обыкновенно историки искусства относятся съ оттѣнкомъ презрѣнія ко всей флорентійской школѣ послѣ Джотто и до появленія Мазаччіо. И правда, время это не создало ни одного художника съ вполнѣ опредѣленнымъ лицомъ. Даже относительно грандіознѣйшаго цикла пизанскихъ фресокъ до сихъ поръ нельзя опредѣлить, кто авторъ ихъ. Однако, все же отношеніе исторіи къ «джоттистамъ» несправедливо. Величіе Джотто давитъ все это поколѣніе, но, взятые сами по себѣ, эти художники въ высшей степени интересны, а въ общемъ теченіи искусства они означаютъ даже извѣстные шаги впередъ. Въ ихъ творчествѣ область живописныхъ темъ расширилась, самый способъ изображенія получилъ большее развитіе, изученіе жизни сдѣлалось болѣе внимательнымъ, наконецъ, создались традиціи, создалась школа, на твердомъ основаніи которой могло затѣмъ возводиться дальнѣйшее зданіе тосканской живописи. Мы знаемъ законы этой школы лишь въ сухомъ и наивномъ изложеніи ученика Таддео Гадди, Ченнин-

[30] [illegible] — [illegible] Пьетро Лоренцетти [illegible] въ [illegible] — одна изъ самыхъ очаровательныхъ [illegible] средневѣковой живописи; особенно забавенъ пейзажъ, въ которомъ [illegible] остается [illegible], какъ могъ художникъ [illegible] его времени.



Ченнини. Но несомнѣнно, что въ мастерскихъ за работой [illegible] мастеровъ облекались въ формы болѣе живыхъ совѣтовъ и что польза отъ нихъ была много болѣе глубокаго свойства, нежели та, что получается отъ чтенія теоретическаго трактата. Надо, впрочемъ, замѣтить, что въ самихъ художникахъ Флоренціи явилось, еще въ серединѣ XIV вѣка, сознаніе упадка родной школы. Это можно заключить изъ разсказа Саккетти, въ которомъ онъ передаетъ бесѣду нѣсколькихъ собравшихся вмѣстѣ живописцевъ.[32] Таддео Гадди въ отвѣтъ на вопросъ Орканьи, кого слѣдуетъ считать величайшимъ мастеромъ послѣ Джотто, отвѣчалъ: «несомнѣнно, что достаточно достойные живописцы были (и послѣ Джотто) и писали они такимъ образомъ, что невозможно это людской природѣ повторить, однако, все же искусство это пришло въ упадокъ и продолжаетъ падать».

Надо еще признаться, что мы далеко не столь освѣдомлены объ искусствѣ джоттистовъ, нежели объ искусствѣ самого Джотто. Произведеній того времени осталось довольно много, но часто имена ихъ авторовъ неизвѣстны. Такимъ образомъ, одинъ изъ самыхъ славныхъ мастеровъ треченто — Стефано, внукъ Джотто, прозванный за свой реализмъ «обезьяной природы» — представляется совершенно загадочной фигурой. О «Джоттино», сынѣ Стефано, также невозможно составить себѣ яснаго представленія.[a] То же касается и Андреа да Фиренце, въ которомъ одни хотятъ видѣть Андреа Ристори дель Пополо ди Санъ Панкраціо, родившагося въ 1333 г., другіе — Андреа Бонаюти, родившагося въ 1343 г. (послѣдняго мнѣнія держатся Миланези, и оно имѣетъ больше основаній за себя). Всего же досаднѣе неизвѣстность, которая остается въ отношеніи авторства «Тріумфа Смерти» въ пизанскомъ Кампосанто. Когда-то эта группа фресокъ считалась за произведеніе Андреа Орканьи, нынѣ въ ней хотятъ видѣть живописца сіенца Траини, которому, какъ кажется, дѣлаютъ слишкомъ много чести этой аттрибуціей. Лучше обстоитъ дѣло съ нѣкоторыми другими художниками: Таддео Гадди, о которомъ мы знаемъ, что ему принадлежатъ фрески капеллы Барончелли въ Санта Кроче, съ его сыномъ Аньоло — авторомъ цикла фресокъ, иллюстрирующихъ исторію Животворящаго Креста, съ аретинцемъ Спинелло, авторомъ, между прочимъ, ряда фресокъ въ Санъ Миніато во Флоренціи, съ Джованни изъ Милана, съ Антоніо изъ Венеціи, отчасти съ братьями Чьоне или Орканья, которыхъ, однако, мы плохо отличаемъ другъ отъ друга. Сотни остроумныхъ комбинацій и выводовъ были предложены, особенно нѣмецкими учеными, для выясненія всѣхъ загадокъ, представляемыхъ

[32] Новелла CXXXVI.

а. [illegible]

школой Джотто въ широкомъ смыслѣ слова. По сихъ поръ рѣдкая изъ этихъ гипотезъ находитъ себѣ общее признание, и можно лишь быть благодарнымъ этимъ изысканиямъ за то, что они помогли по крайней мѣрѣ выяснить общий характеръ школы и главныя группировки въ ней.

Однимъ изъ близкихъ къ Джотто мастеровъ является Бернардо Дадди*. Ему приписываютъ фрески, разсказывающия истории святыхъ Лаврентия и Стефана въ церкви Санта Кроче. Джоттовская архитектура на этихъ фрескахъ приобрѣтаетъ странныя удлиненныя пропорции, которыя соотвѣтствуютъ сухопарымъ дѣйствующимъ лицамъ, суетливо и неумѣло же разыгрывающимъ свои малоубѣдительныя сцены**. Мѣстами у Дадди проявляется болѣе внимательное отношение къ природѣ. Ему сравнительно удаются въ иконной живописи цвѣты, которые онъ даетъ въ руки святымъ, окружающимъ тронъ Мадонны, или которые въ вазочкахъ стоятъ у ея ногъ***. Еще ближе къ Джотто стоитъ Таддео Гадди, крестникъ великаго мастера и его ученикъ въ продолжение двадцати четырехъ лѣтъ§. О немъ мы имѣемъ полное представление по росписи капеллы Барончелли въ церкви С. Кроче (начатой въ 1332 г.). Однимъ изъ характерныхъ примѣровъ тѣхъ частичныхъ новшествъ, которыми онъ разукрашивалъ формулы Джотто — это храмъ на первой изъ фресокъ, изображающей «Изгнание Іоакима». Типъ здания взятъ Гадди съ фрески, приписываемой Джотто, въ нижней базиликѣ св. Франциска въ Ассизи «Видѣние Августина» — но Гадди поворачиваетъ этотъ храмъ угломъ къ зрителю, очевидно, изъ желания сообщить больше хитрости и [illegible] композиции, оставляя въ то же время больше мѣста сосѣдней сценѣ, [illegible] скалъ Іоакимъ внимаетъ вѣсти Ангела. Этотъ же боковой пост[illegible] встрѣчается дальше въ фрескѣ «Введение во храмъ Пресвятой Дѣвы»; здѣсь Гадди украсилъ его лѣстницами и боковыми галлереями. Трудная перспектива при этомъ не далась Гадди, но самое сочинение мотива свидѣтельствуетъ о большой смѣлости, объ изощренномъ декоративномъ [illegible] Эта его выдумка очень понравилась художникамъ, которые затѣмъ повторяли тотъ же мотивъ на разные лады. Почти дословную, нѣсколько неправильную въ перспективѣ, но въ общемъ все же неискаженную копию этого здания мы находимъ въ фрескѣ сакристии Санта Кроче, принадлежащей Джованни да Милано§§, и аналогичныя храмины о трехъ [illegible] мы находимъ въ Лор[illegible]

* Его называютъ и Бернардо да Фиренце, [illegible] въ 1317 г. Работы [illegible] 1328 г. Послѣднее упоминание въ [illegible] XXXIX. [illegible] Ven[illegible]

Не [illegible] фрески въ Ассизи, [illegible]

[illegible] и въ которыхъ хотятъ видѣть произведения Рускони.

** [illegible] образѣ Мадонны [illegible] академии, [illegible] щейся къ 134.. годамъ.

§ Первыя свѣдѣния о Таддео относятся къ 1327 г. [illegible] Ма[illegible] W. Suida, «Florentinische [illegible]

§§ Искажение касается главнымъ образомъ [illegible] щаго колорита и фигуръ. Въ фрескѣ [illegible]

свои вершинѣ, считающейся работой Берны, въ изображеніи смерти царя Хозроя на фрескѣ Аньоло Гадди (о которой рѣчь будетъ ниже) и во многихъ другихъ случаяхъ. Желаніе разнообразить схемы Джотто мы видимъ и во всѣхъ другихъ фрескахъ капеллы Барончелли. Въ сценѣ бракосочетанія Іосифа и Маріи справа изображенъ роскошный дворецъ съ балконами и лоджіей, завѣшенной драгоцѣнными тканями, въ фонѣ — высокая стѣна, изъ-за которой выглядываютъ пышныя деревья; въ сценѣ «Встрѣчи Іоакима и Анны» слѣва видна опушка лѣса, и всю глубину занимаетъ стѣна Іерусалима съ храмомъ Соломона среди дворцовъ и башенъ. Въ перспективномъ отношеніи эта композиція удачнѣе аналогичной у Джотто. Гадди умѣетъ передать нѣкоторый просторъ между зданіями, и они не налѣзаютъ другъ на друга; самая стѣна съ ея закругленіемъ изображена болѣе правильно. Сознавая, что фигуры, помѣщенныя во весь ростъ подъ самыя ворота города, уменьшили бы размѣры послѣднихъ, онъ выдвигаетъ ихъ впередъ, но, разумѣется, не можетъ еще послѣдовательно провести всю перспективную задачу, и когда замѣчаешь основаніе стѣны, находящееся непосредственно за ногами главныхъ фигуръ, то и стѣна и ворота все же кажутся миніатюрными.

Однако, самое замѣчательное въ искусствѣ Гадди это то, что забота о правдоподобіи заставляетъ прибѣгать къ неизвѣстнымъ до него свѣтовымъ эффектамъ. И еще, поразительна удача этой смѣлой, почти дерзкой затѣи. Несмотря на всѣ недостатки, фрески въ капеллѣ Барончелли, въ которыхъ Гадди представилъ ангела, возвѣщающаго рожденіе Спасителя пастухамъ, и видѣніе Младенца Христа царямъ волхвамъ, — онѣ все же должны считаться первыми шагами на пути, который привелъ затѣмъ къ Корреджо, къ Гріонвальду, къ Рембрандту. Фигуры и часть пейзажа на обѣихъ фрескахъ ярко освѣщены небесными лучами, и, вѣроятно, это новшество должно было производить чарующее впечатлѣніе на неизбалованныхъ подобными ухищреніями современниковъ. Близкій къ этому эффектъ встрѣчается затѣмъ въ одной изъ дощечекъ Гадди (Флорентинская академія), происходящихъ изъ сакристіи Санта-Кроче, — въ сценѣ, гдѣ огненная колесница св. Франциска мчится надъ головами испуганной братіи.

[illegible] краски. [illegible] отчасти [illegible] [illegible] черные фигуры [illegible] въ свѣтло-зеленые, оранжевые и красные [illegible] зеленыя; костюмы [illegible] пестры.

Часть фрески на правой стѣнѣ Испанской капеллы при церкви Санта Марія Новелла во Флоренціи (половина XIV вѣка). Позади представителей „торжествующей церкви" папы, императора и кардиналовъ — изображенъ, въ видѣ символа церкви, флорентійскій соборъ С. Марія дель Фіоре

IV



СОБЕННО интенсивная художественная дѣятельность обнаружилась въ Тосканѣ благодаря проповѣдямъ доминиканскихъ монаховъ. Въ отличіе отъ францисканцевъ, послѣдніе обращались больше къ разуму, нежели къ сердцу. Они стремились создать новую образованность, новую христіанскую науку и строго слѣдили при этомъ за искорененіемъ ересей. Художество, явившееся продуктомъ ихъ ученія, проникнуто соотвѣтствующими чертами. Оно болѣе разсудочно, нежели эмоціонально, и вслѣдствіе этого оно отличается нѣкоторой сухостью. Францисканцы дали возможность возникнуть цѣльному и глубокому искусству. Этого не могли создать доминиканцы, ихъ художественное творчество имѣетъ въ

[illegible] или же [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ... рѣшалъ мышленіе художниковъ, приближалъ къ нимъ [illegible] до тѣхъ поръ чуждыми [illegible] ихъ въ [illegible]

Три величайшихъ памятника живописи [illegible] братьями Чьоне — Андреа Орканья и Нардо — капеллы Строцци въ церкви С. Маріа Новелла [illegible] въ большой части, созданныя при вліяніи [illegible] Испанской въ монастырскомъ дворѣ той же церкви и наконецъ грандіозный циклъ фресокъ на стѣнахъ пизанскаго Кампо-Санто — вдохновлены и созданы подъ руководствомъ доминиканцевъ. Однако къ произведеніямъ братьевъ Чьоне я обращусь лишь впослѣдствіи; здѣсь же о нихъ говорить не приходится, такъ какъ ихъ художественныя произведенія не содержатъ [illegible] элементовъ, если не считать довольно элементарныхъ изображеній скалъ, которыми раздѣляются круги огромной фрески Ада (капелла Строцци) [illegible] по Данте [*]. Напротивъ того, фрески Испанской капеллы содержатъ богатѣйшій матеріалъ для ознакомленія со взглядами на природу во вторую половину XIV вѣка [**].

Обширный сводъ капеллы раздѣленъ на четыре треугольника, содержащихъ изображенія Чудеснаго хожденія по водамъ, Воскресенія, Вознесенія и Сошествія св. Духа. Фрески передней входной стѣны передаютъ исторію св. Петра Доминиканца. Лѣвая стѣна цѣликомъ занята прославленіемъ [illegible] глорификаціей доминиканца св. Ѳомы Аквинскаго и содержитъ исключительно орнаментальные и архитектурные мотивы, представленные въ строго фасовомъ геометрическомъ начертаніи: тронъ святого и [illegible], на которыхъ возсѣдаютъ богословскія науки и свободныя художества. Алтарная стѣна покрыта вверху многолюдной композиціей Распятія; подъ ней помѣщено слѣва Несеніе Креста, справа — Воскресеніе, согласно древней византійской иконографіи — Анастазиса (Христосъ выводитъ праотцевъ изъ ада). Наконецъ на правой стѣнѣ капеллы изображена церковь воинствующая и торжествующая [illegible]

* [illegible] въ искусствѣ доминиканца [illegible] [illegible] [illegible]

** [illegible] Орканья [illegible] [illegible]

Сейчасъ для насъ картины свода и фрески торжествующей церкви являются интереснѣйшими частями всего цикла.

На послѣдней мы видимъ всѣхъ сыновъ и слугъ церкви, среди которыхъ главную роль играютъ, разумѣется, доминиканцы (частью изображенные въ видѣ собакъ, защищающихъ овецъ отъ волковъ — Domini canes), мы видимъ также самый символъ церкви въ образѣ флорентинскаго дуомо и его кампаниле. Выше зеленѣетъ таинственный садъ, въ который удалились парочки, предающіяся благочестивой бесѣдѣ, и люди, поглощенные одинокимъ размышленіемъ. Еще выше представлено таинство покаянія, освобожденныя отъ грѣховъ души, устремляющіяся къ дверямъ рая. Наконецъ, въ самомъ верху фрески возсѣдаетъ окруженный ангелами и апокалиптическими символами Спаситель.

Вся эта серія картинъ, съ ея намеками и сопоставленіями, должна иллюстрировать сочиненіе монаха Якопо Пассаванти «Зерцало истиннаго покаянія»[42], однако, смыслъ этихъ намековъ часто не только непонятенъ, но мѣстами даже наталкиваетъ на глубокія недоразумѣнія. Кто при этомъ виноватъ — художникъ или ученый монахъ, сочинившій все хитрое цѣлое — сказать трудно.

Художникъ Испанской капеллы стоитъ, во всякомъ случаѣ, на высшемъ уровнѣ мастерства своего времени. Если не считать фресокъ Кампо Санто (которыя были также приписаны одно время тому же Андреа да Фиренце), то роспись «Испанской капеллы» является самымъ значительнымъ памятникомъ живописи второй половины XIV вѣка. Общее впечатлѣніе даже красиво, «коврово». Точно стѣны завѣшены роскошными ткаными шпалерами, лишь слегка потускнѣвшими отъ времени. Доминируютъ краски желтая, бѣлая, оливково-зеленая, красная и темно-синяя, связанныя между собой съ большимъ пониманіемъ декоративнаго эффекта. Красиво расположены орнаменты и самыя массы композицій. Особенно интересно отмѣтить обиліе пейзажныхъ мотивовъ. Самыми удачными въ этомъ отношеніи являются картины на сводахъ: коричневая лодка, качающаяся на сѣро-оливковыхъ волнахъ подъ темно-сѣрымъ, бѣлѣющимъ книзу, небомъ (мотивъ близокъ къ мозаикѣ Джотто въ римскомъ С. Піетро[43]) и усаженный цвѣтами сизо-зеленый садъ, въ которомъ стоитъ гробъ Господень[44]. Болѣе примитивнымъ представляется авторъ фресокъ въ изображеніи на алтарной стѣнѣ Іерусалима, изъ котораго выходитъ процессія съ несущимъ крестъ Христомъ. Правда, художникъ усадилъ зубцы городской стѣны небольшими фигурами, но тутъ же изобразилъ выходящихъ изъ воротъ воиновъ, которые во много разъ выше ихъ ростомъ; послѣдняя пропорція сохранена даже для фигуръ, которыя огибаютъ

[42] Specchio della vera penitenza.

[43] Мозаика эта, при перенесеніи изъ первоначальной базилики въ новый храмъ, очень пострадала и была варварски реставрирована. Теперь можно судить только объ общей композиціи ея.

[44] Замѣчателенъ въ этой картинѣ эффектъ освѣщенія, исходящаго отъ сіянія Спасителя.



Тосканскій художникъ конца XIV вѣка (прежде приписывалось Пьетро Лоренцетти). Жизнь святыхъ отшельниковъ въ Өиваидѣ (фрагментъ). Галлерея Уффици во Флоренціи. Одинъ изъ самыхъ характерныхъ примѣровъ [illegible] въ треченто.

стѣны города и подымаются къ Голгоѳѣ [1]. Въ картинѣ Анастазиса опять таки сравнительно несмѣло переданы скалы [illegible] и пещеры, изъ которыхъ выглядываютъ діаволы. Однако, наибольшее богатство пейзажныхъ элементовъ представляетъ правая стѣна съ изображеніемъ торжествующей церкви. Здѣсь въ высшей степени замѣчательно изображено довольно точное

[1] [illegible]

изображение флорентинскаго дуомо [illegible] въ [illegible]
опредѣленныхъ памятниковъ[*]. Однако въ чисто [illegible] ещё болѣе интересовать [illegible] сада. [illegible][*] [illegible] опять таки впервые [illegible] пріемомъ перспектива, чаща зелено [illegible] покрытыхъ цвѣтами и плодами деревьевъ и кустовъ[*]. Открывающаяся за этимъ садомъ [illegible] видъ [illegible] опредѣленнымъ образомъ вліяніе Амброджіо Лоренцетти, но въ то же время широкое письмо, въ которомъ исполнены эти цѣпи горъ, означаетъ чисто флорентійскій пріемъ, а въ техническомъ смыслѣ нѣкоторый шагъ дальше по сравненію съ сіенскимъ мастеромъ. Неприятно поражаетъ здѣсь [illegible] со-единеніе двухъ [illegible] декоративныхъ системъ: весь низъ фрески выдержанъ въ [illegible] чисто ковровомъ стилѣ, условная же эта ковро-вость неожиданно переходитъ далѣе вверху въ иллюзорный реализмъ и въ «пространственность».

Совершенно иной духъ исполняетъ циклъ пизанскаго Кампосанто съ знаменитымъ эпизодомъ въ одной его части: встрѣчи живыхъ съ мертвецами. Сюжеты этихъ композицій, начинающихся съ [illegible] отшельниковъ и кончающихся ужасами адскихъ пытокъ, очевидно, были также продиктованы какимъ-либо монахомъ-[illegible]. Но самыя темы были болѣе общечеловѣческаго характера, и художникъ не только послушно изобразилъ то, что ему [illegible], но и вложилъ въ эти изображенія всю свою душу, [illegible] думъ и переживаній. Это самая яркая картина жизни треченто. Здѣсь мы встрѣчаемся съ [illegible] времени, [illegible] той страшной коллизіи разнородныхъ міросозерцаній: религіозно-церковныхъ съ одной стороны и житейско-свѣтскихъ — съ другой. Въ XIV вѣкѣ человѣкъ научился уже снова любить жизнь со всѣми ея сладкими соблазнами. Ему стало больно покидать грѣховную землю съ ея утѣхами. Но въ душѣ продолжалъ жить [illegible] ужасъ передъ загробными карами и

---

[*] [illegible] 1340 г. [illegible] Мартини и Амброджіо Лоренцетти [illegible]

[*] [illegible]

[*] [illegible] 1909 г.

[*] [illegible] см. стр. 120 и 130.



Андреа да Фиренце. Правда св [illegible]

[illegible]

страшнѣе ихъ еще была [illegible] разлучница смерть, ожидающая [illegible] [illegible]. Что громче говоритъ въ этой фрескѣ [illegible] къ небу или [illegible] смерти? [illegible] громче [illegible] любовь къ жизни и горе, что жизнь съ ея радостями должна прекратиться.

[illegible] жизни, знание жизни сказалось [illegible] во всемъ [illegible] [illegible]. Онѣ — единственное въ своемъ родѣ собраніе свѣдѣній о [illegible] времени, о манерахъ, о костюмахъ. И въ то же время страшныя и [illegible]тельныя сцены разыгрываются среди [illegible], которыя [illegible] [illegible]

съ грудой покойниковъ тотъ же таинственный мрачный садъ.[60] [illegible] на фрескѣ въ Испанской капеллѣ мы видимъ на фонѣ неба (которое точно птицами испещрено ангелами и демонами) высокія отвѣсныя скалы, мы видимъ дорогу, которая ведетъ къ тихой обители пустынника. Наконецъ, въ сторонѣ отъ центральной композиціи Страшнаго Суда и Ада развертываются предъ нами, въ цѣломъ рядѣ эпизодовъ, объединенныхъ однимъ сказочнымъ пейзажемъ, занятія анахоретовъ, спасающихъ свои души среди камней Ѳиваиды.[61] Всюду въ этихъ фрескахъ разсыпано много «кусочковъ съ натуры» то въ видѣ характерныхъ лицъ, то въ изображеніи разнообразныхъ животныхъ. Птицы, лани и лошади предвѣщаютъ уже пытливое искусство Пизанелло, отецъ котораго (умѣстно вспомнить объ этомъ) былъ родомъ изъ Пизы.

Въ томъ же Кампо-Санто мы находимъ цѣлый рядъ фресокъ треченто менѣе значительныхъ, нежели разобранная группа, но все же интересныхъ. Ближе всего по своему реализму и по страстности всей концепціи стоитъ серія фресокъ Франческо да Вольтерры (1371 г.), изображающая исторію Іова. Сейчасъ же въ первой сценѣ подъ ногами Господа, бесѣдующаго съ Діаволомъ, разстилается одинъ изъ лучшихъ пейзажей XIV вѣка, дающій видъ на море и острова, отлично передающій представленіе о [illegible]. Надъ моремъ нависли тяжелыя облака, и все замерло въ зловѣщей тишинѣ. Пейзажъ этотъ стоитъ особнякомъ, даль передана въ немъ почти съ [illegible] совершенствомъ. Тѣмъ болѣе странно видѣть тутъ же рядомъ обычныя для времени неправдоподобныя нагроможденія скалъ, изъ которыхъ, какъ изъ-за кулисъ, проѣзжаютъ фигуры, выдержанныя въ совершенно произвольныхъ пропорціяхъ. Но и въ этихъ дальнѣйшихъ отдѣленіяхъ фресокъ Франческо, рисующихъ бѣдствія, погубившія семью и достояніе Іова, мы найдемъ много пытливаго интереса къ жизни, много наблюдательности. Особенно хороши фигуры животныхъ.[62]

Предполагаемый авторъ фресокъ «Испанской» капеллы, Андреа да Фиренце, представляется менѣе сильнымъ художникомъ въ своей пизанской стѣнописи. Въ Пизѣ онъ изобразилъ (1377 г.) житіе св. Раніера. [illegible]ность, которую Андреа проявилъ уже во фрескахъ Испанской капеллы къ

---

[60] Смыслъ сада здѣсь во всякомъ случаѣ иной, нежели въ Испанской капеллѣ, а именно — суетный. Это становится яснымъ по прочтеніи стиховъ, помѣщенныхъ на объясненіи фрески подъ «садомъ».

> Femina vana perchè ti dilec[illegible]
> [illegible]
> che vuoi piacere al mondo più che a Dio
> [illegible]

[61] Supino, Il Camposanto di Pisa. Firenze 1896.
— «Ѳиваида» писана, несомнѣнно, другимъ художникомъ, нежели фрески «Страшный Судъ» и «Тріумфъ смерти». Весьма можетъ быть, она принадлежитъ кисти Пьетро Лоренцетти, который почти всѣми считается и авторомъ воспроизведенной нами небольшой картины съ тѣмъ же сюжетомъ въ Уффицахъ. Однако, только въ этой картинѣ [illegible] меньше, нежели фрески, страдающія извѣстной монохромностью. Флорентійская картина, [illegible] цвѣтиста, ярка: на ультрамариновомъ небѣ выдѣляются сѣрыя, желтыя и [illegible] скалы [illegible]. Возможно, что она писана даже въ началѣ XV вѣка.

[62] Кроу и Кавальказелле [illegible] Франческо да Вольтерра [illegible] Франческо Нери («Arte pisana» [illegible] 1904).

фасонымъ плоскимъ построеніямъ въ ковровомъ стилѣ достигаетъ здѣсь до крайности, до удручающей схематичности. Мы видимъ и здѣсь корабль, плывущій по волнамъ, невозможныя зданія, но тѣснота композиціи, полное отсутствіе воздуха, сухая техника, архитектурныя части, заимствованныя быть можетъ у декораціи мистеріи — все это сообщаетъ фрескамъ для ихъ времени уже отсталый характеръ. Не доказываетъ ли именно несостоятельность пейзажа въ пизанскихъ фрескахъ, что они написаны другой рукой, нежели картины Испанской капеллы, или, иначе говоря, что послѣднія не писаны **Андреа да Фиренце?**

Продолженіе той же легенды о св. Раинерѣ иллюстрировалъ на стѣнахъ Кампо Санто (1385—1386 гг.) одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ художниковъ своего времени, венеціанецъ, переселившійся въ Тоскану, Антоніо. Весь характеръ его композиціи такой же «флорентинскій», какъ и характеръ остальныхъ фресокъ, но краски выдаютъ необычайную для флорентийцевъ тонкость колористическаго чувства. Вазари выставляетъ Антоніо, какъ художника, не нашедшаго подобающей оцѣнки у себя на родинѣ и сообщаетъ, что впослѣдствіи мастеръ отдался изученію медицины и умеръ, ухаживая за чумными. У Антоніо Венеціано мы замѣчаемъ первыя попытки болѣе мягкой лѣпки предметовъ и наклонность къ сложнымъ декораціямъ, которымъ онъ умѣетъ придать, благодаря разнообразнымъ перспективнымъ поворотамъ, правдоподобную живописность. Красивы его нагроможденія зданій за стѣнами города и съ пониманіемъ грандіознаго эпическаго стиля включенъ имъ въ композицію точно нарисованный съ натуры корабль, несущійся на всѣхъ парусахъ къ порту.



Аньоло Гадди. [illegible] «Легенда о Креста» [illegible] Церк[illegible] С. Кроче во Флоренціи.

V



Въ самой Флоренціи XIV вѣкъ завершился творчествомъ двухъ художниковъ, очень между собой схожихъ по духу: Аньоло Гадди (сына Таддео) и Спинелло изъ Ареццо (Аретино). Оба были достойными современниками [illegible] флорентійскихъ новеллистовъ второй [illegible] треченто. Заботы ихъ клонились къ тому, чтобы [illegible] зрителя, разсказать какъ можно больше и какъ можно яснѣе. Въ чисто художественномъ отношеніи ихъ искусство представляетъ извѣстный упадокъ, и совершенно справедливо считаютъ Мазаччо и Фра Беато спасителями флорентійской живописи, имѣя въ виду именно этихъ позднихъ джоттистовъ, размѣнявшихъ искусство своего [illegible]. Но если произведенія ихъ были занятны для своего времени, то они остаются занятными и для насъ, а моментъ занятности играетъ не послѣднюю роль въ развитіи дальнѣйшей живописи. Во имя занятности художники обращались къ жизни во всѣхъ ея проявленіяхъ и старались передавать ее съ наибольшей убѣдительностью. Художественная душа какого-нибудь Аньоло не болѣе глубока и значительна, нежели нехудожественныя души живописцевъ-анекдотистовъ XVIII и XIX вѣковъ, но какъ послѣдніе [illegible] чудесный расцвѣтъ реализма въ творчествѣ Мане, Курбе и Моне, такъ точно и Аньоло предвѣщаетъ появленіе такихъ представителей реализма въ кватроченто, какъ оба Поллайоло, Беноццо и Гирландайо.

Шедевромъ Аньоло является легенда Животворящаго Креста, живописями которой онъ покрылъ стѣны капеллы главнаго алтаря въ флорентинской церкви Санта Кроче, — трудъ, оконченный имъ уже въ старости въ 1394 г. Самая легенда эта, становящаяся съ этого времени одной изъ любимыхъ темъ францисканскихъ церквей, полна сложныхъ эпизодовъ, дающихъ возможность художнику дать красивое живописное цѣлое. Въ ней отражается какъ бы вся мировая исторія, начиная съ Адама и кончая борьбой христіанства съ язычествомъ. Въ этой легендѣ, кромѣ Адама и Христа, принимаютъ участіе самыя яркія фигуры Священнаго Писанія и исторіи: Соломонъ, царица Савская, Константинъ Великій, Хозрой, Праклій. Роковое дерево, выросшее отъ вѣтки Древа познанія добра и зла, всаженной, по волѣ Адама, въ его могилу, переживаетъ затѣмъ самые разнообразные эпизоды: оно служитъ мостомъ, оно покоится на днѣ Силоамской купели, на немъ распинаютъ Спасителя, его отрываютъ для царицы Елены, оно воскрешаетъ мертваго, его воздвигаютъ, какъ величайшую святыню, въ Іерусалимѣ, его похищаетъ Хозрой и, наконецъ, Праклій съ величайшимъ торжествомъ возвращаетъ крестъ Іерусалиму. Однако, глубокій смыслъ этой легенды остался непонятымъ Аньоло. Онъ отнесся къ ней, какъ къ занятной сказкѣ, и лишь постарался развернуть въ изложеніи ея всю свою изобрѣтательность.

Щедрымъ оказался онъ и на пейзажи. Мы видимъ горы, скалы, лѣса, рѣки, жилища эремитовъ, дворецъ первосвященника, палестинскую пустыню, храмъ Хозроя, въ которомъ онъ возсѣдаетъ, какъ живой кумиръ, лагерь Праклія, стѣны Іерусалима. Но при этомъ Аньоло не идетъ дальше комбинированія извѣстныхъ уже мотивовъ. Фоны его картинъ имѣютъ въ себѣ простодушную сказочность, но они не представляются новыми завоеваніями: они не обнаруживаютъ личнаго исканія. Въ смыслѣ перспективы они означаютъ даже шагъ назадъ въ сравненіи съ работами отца Аньоло — Таддео. Фигуры у него налѣзаютъ другъ на друга, слипаются компактными группами, протискиваются изъ-за кулисообразныхъ скалъ. Можно отмѣтить также полное отсутствіе воздушной перспективы. Аньоло съ особенной любовью изображаетъ мотивы, уходящіе въ глубь сцены, и, однако же, всѣ его декораціи имѣютъ плоскій характеръ. Самая важная, пожалуй, для исторіи развитія живописи черта Аньоло — та, что онъ вводитъ массу не относящихся къ дѣлу подробностей, единственно изъ желанія оживить разсказъ. Это въ сильной степени нарушаетъ цѣльность его картинъ и идетъ вразрѣзъ со всѣмъ джоттескимъ стилемъ, но въ то же время это есть показатель болѣе свѣтскаго отношенія къ дѣлу, большаго интереса къ жизни.

Спинелло Аретино дѣлаетъ дальнѣйшій шагъ въ томъ же направленіи. Его полная анекдотовъ легенда св. Бенедикта, украшающая сакристію церкви

Дѣятельность его начинается съ середины XIV вѣка. Первая его работа, Воскресеніе Лазаря [illegible] во Флоренціи, исполнена немного позже 1350 г. Умеръ Аньоло въ 1396 г. [illegible] стр. 81.

[illegible] «Storia dell'arte italiana», V, стр. 80.



Школа Джованни Беллини.

МАДОННА СО СПЯЩИМЪ МЛАДЕНЦЕМЪ.

Національная галлерея въ Лондонѣ.



[illegible] Сцены изъ жития св. Бенедикта. Фрески въ церкви С. Миньято [illegible]
1) святой бьется съ искушениями, 2) святой спасается отъ яда, [illegible]

Санъ Миньято во Флоренции (первая работа художника — 1387 г.) [illegible] въ Палаццо Пуббличо (1407 г.) [illegible] тать впечатлѣние какихъ-то занятныхъ «бабушкиныхъ сказокъ». Ровно [illegible] безъ [illegible] одинъ эпизодъ на другие [illegible] Если сравнить эти фрески [illegible] мосомъ Джотто, то онѣ покажутся «недостойными Флоренции». Но если вспомнить, что эта же милая [illegible] болтовня Спинелло [illegible] [illegible] Беноццо и Гирландайо [illegible] Въ смыслѣ [illegible] фрески Спинелло [illegible] что фрески Аньоло Гадди въ Санта Кроче. Какого-либо новаго подхода къ [illegible] По уже то [illegible] что Спинелло [illegible] рассказъ дать ему активную роль въ разсказѣ — создать «специальную среду» [illegible]

[illegible] | на изображать терапи и [illegible] [illegible] показана св. Бенедикта.

зап, что небо какъ живописный элементъ играетъ значительную роль лишь у самого Джотто; всѣ же другіе тречентисты какъ бы боятся его пустоты. Чаще всего встрѣчается въ ихъ фрескахъ черно-лазуревый фонъ ровнаго колера. Спинелло загромождаетъ скалами, зданіями, деревьями все предоставленное ему подъ фрески пространство до самаго верхняго края и такимъ образомъ не оставляетъ ни клочка неба. Зданія при этомъ у Спинелло очень разнообразны; мы встрѣтимъ здѣсь всѣ знакомые намъ уже типы, начиная отъ обычныхъ «сценическихъ павильоновъ» и кончая церквами въ готическомъ и романскомъ стилѣ, какъ будто скопированными съ натуры. Этими же чертами отличаются фрески Спинелло въ церкви Санта-Катарина въ Антеллѣ близъ Флоренціи.

Джованни да Милано[56] является, вмѣстѣ съ Антоніо Венеціано, представителемъ въ Тосканѣ сѣверныхъ итальянскихъ школъ. Его особенность заключается въ склонности къ жанровому элементу, къ нарядамъ, подчасъ къ пестрой красочности. Однако, въ пейзажѣ онъ уже совершенный флорентіецъ, «джоттескъ». Не стѣсняясь, цѣликомъ копируетъ онъ въ росписи алтарной капеллы сакристіи церкви С. Кроче декорацію Таддео Гадди изъ картины «Введеніе во храмъ Пресвятой Дѣвы», а въ другихъ случаяхъ прибѣгаетъ къ условнымъ джоттовскимъ, вѣчно однимъ и тѣмъ же кулисамъ и павильонамъ[57]. Болѣе сѣвернымъ характеромъ обладаетъ его картина «Гробъ Господень» (обѣ сцены «Noli me tangere» и «Марія у гроба» соединены въ одну композицію). Здѣсь появляется тотъ окруженный стѣнкой, поросшій кустами и травами садъ, который становится нѣсколько позже излюбленнымъ мотивомъ французской и нидерландской живописи[58]. Любопытна и сцена съ покинутой на пустынномъ островѣ «женой Марсельскаго князя». Въ волнахъ чувствуется желаніе передать ритмъ стихіи, а марсельскій портъ въ глубинѣ изображенъ съ большимъ правдоподобіемъ, нежели на фрескѣ того же сюжета Джотто.

---

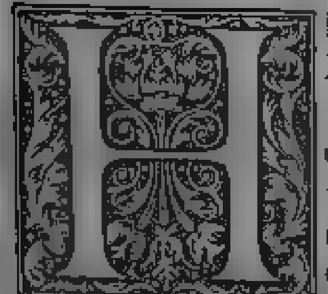
[56] Джованни да Якопо да Комо [illegible] упомянутъ во Флоренціи уже въ 1350 году. Укажемъ тутъ же на предположеніе, что и братья Чьоне (Орканья) происходятъ изъ области [illegible] ... Джованни [illegible] фрески 1349 г. въ церкви [illegible] ... [illegible] 1896 ... [illegible] ... [illegible] ... [illegible] ... въ Ломбардіи.

[57] [illegible] въ 1365 году. Не все здѣсь исполнено рукой самого мастера. Любопытны тѣсныя «уютныя» комнаты [illegible] сѣвернаго характера, въ которыхъ разыгрываются сцены «Благовѣщенія» [illegible] и «Рождества».

[58] Травы написаны [illegible] ... [illegible]

Часть фриза въ „спальнѣ" палаццо Даванцати (Давицци) во Флоренціи. Колоннада съ [illegible] деревьями. Подъ аркадами разыгрываются эпизоды какой-то любовной исторіи. [illegible]

VI



Не считая творчества Антонио Венециано и Джованни да Милано, сѣверъ Италіи проявляетъ во второй половинѣ XIV вѣка несомнѣнные признаки пробужденія. Въ фрескахъ въ Вигольцоно (1349), въ Мокироло близъ Милана, а также въ церкви «Мадонны дел Гарцо» близъ Комо [illegible] на Луганскомъ озерѣ замѣтно вліяніе тосканской школы. Слѣды романскихъ традицій, сказывающихся еще въ высокой степени въ картинахъ абсиды церкви С. Аббондіо въ Комо начала XIV вѣка, исчезаютъ совершенно въ этихъ и [illegible] фрескахъ Камподе середины того же столѣтія. Появляется нѣкоторое чувство пространства, забота о красотѣ и выразительности типа. Модена [illegible]

же тогда одного изъ самыхъ мощныхъ художниковъ вѣка — Томмазо, который послужилъ насажденію формулъ итальянскаго треченто въ Богеміи, куда онъ былъ приглашенъ Карломъ IV [59]. Въ Венеціи византизмъ проявляется теперь лишь въ нѣкоторыхъ особенностяхъ иконографіи и въ обильномъ пользованіи золотомъ, во всемъ же остальномъ — какъ въ типахъ, такъ и въ композиціи и въ пропитывающей все нѣжности — обозначается поворотъ въ иную сторону и рѣшительный шагъ къ освобожденію отъ византійскихъ каноновъ. Наконецъ, въ Падуѣ, городѣ, гдѣ Джотто оставилъ одинъ изъ своихъ грандіозныхъ цикловъ, работаетъ художникъ, считающійся ученикомъ великаго флорентинца, Джусто ди Менабуои, а также два веронскихъ живописца, постоянно работавшихъ вмѣстѣ и потому плохо отличаемыхъ другъ отъ друга, **Аванцо и Альтикіери** [60].

Въ венеціанскихъ иконахъ, въ миланскихъ фрескахъ, въ произведеніяхъ **Томмазо ди Модена** пейзажи и вообще «декораціи» не играютъ роли. Въ Венеціи этотъ элементъ возникаетъ въ настоящемъ смыслѣ (и, какъ кажется, въ значительной степени подъ впечатлѣніемъ творчества умбрийца Джентиле и названныхъ художниковъ Падуи) на полвѣка позже — въ творчествѣ Якопо Беллини. Покамѣстъ же и самые передовитые венеціанскіе художники придерживаются традиціоннаго золотого фона. Тѣмъ замѣчательнѣе тотъ страстный и жизненный характеръ, которымъ исполнены фрески падуанскаго Баттистеро, считающіяся нынѣ произведеніями флорентинца Джусто (прежде ихъ приписывали двумъ падуанцамъ: Джованни и Антоніо), а также то мѣсто, которое веронезцы Аванцо (или Даванцо) и Альтикіери отводятъ въ своихъ картинахъ подъ «декораціи», — мѣсто настолько значительное, что при воспоминаніи о нихъ первымъ долгомъ приходятъ на умъ тѣ сложныя и красивыя постройки, которыми они заполняютъ глубину своихъ композицій. Среди поразительныхъ фресокъ небольшой церковки Баттистеро насъ сейчасъ особенно должны интересовать — рядъ intérieur'овъ, въ которыхъ художникъ ставитъ себѣ трудныя перспективныя задачи, разрѣшаемыя имъ съ рѣдкой для времени удачей (напримѣръ, Тайную Вечерю онъ изображаетъ за полукруглымъ столомъ въ полукруглой комнатѣ, избіеніе младенцевъ — въ большой залѣ и т. д.), а также нѣсколько декорацій на открытомъ воздухѣ, среди которыхъ особенно эффектна та, что является фономъ для «Входа Господня въ Іерусалимъ»: большая гора слѣва и густая куща пальмъ справа, въ вѣтвяхъ которыхъ возятся лазающіе туда ребятишки. Среди фресокъ Аванцо и Альтикіери особеннымъ богатствомъ декораціи отличаются фрески ораторіи

---

[59] Изъ твореній Томмазо, сохранившихся въ Италіи, особенно замѣчательны мощно-реалистическія изображенія святыхъ, епископовъ и монаховъ, написанныя имъ въ 1352 г. на стѣнахъ зала капитула при церкви С. Никколо въ Тревизо, а также фрески [illegible] иллюстрирующія легенду св. Урсулы въ Музеѣ Чивико того же города.

[60] Капитальный трудъ посвященъ [illegible] этихъ мастеровъ [illegible] 1898. Къ сожалѣнію, несмотря на [illegible] разборъ творчества обоихъ сотрудниковъ.



Санъ Джорджо близь падуанскаго Санто, написанныя въ 1384 г. Здѣсь архитектурная фантазія веронскихъ мастеровъ достигаетъ своихъ предѣловъ. Залы, балконы, галлереи, абсиды, мосты, башни — все это соединяется въ причудливыя цѣлостности, и во всемъ нужно отмѣтить разумность и логику. Всѣ части связаны между собою, вся конструкція строго логична, уравновѣшена, все полно ритма, мѣры, такта. Въ живописи итальянской готики болѣе грандіозныхъ измышленій не найти. Кромѣ того, на фрескѣ, изображающей мученическую смерть святого Георгія, позади двухъ конныхъ стражи, интересенъ также на рѣдкость правдивый гористый пейзажъ, въ которомъ особенно поражаетъ «импрессіонистская» трактовка деревьевъ.

По колориту фрески эти не представляютъ чего-либо заманчиваго, но зато чувство свѣтотѣни, пространства, «трехъ измѣреній» выразилось въ нихъ съ удивительной зрѣлостью. Какими безпомощными кажутся рядомъ съ этими удивительными произведеніями «декораціи» Аньоло Гадди или Спинелло! Какая здѣсь у веронезцевъ глубина, какъ выразительно передаютъ они перспективное удаленіе. Мѣстами кажется, точно они списывали свои зданія съ нарочно приготовленныхъ моделей, настолько точно переданы всѣ тѣни и отблески. Впечатлѣнію, что мы имѣемъ передъ собой изображенія моделей, способствуетъ иногда и слишкомъ маленькій, относительно человѣческихъ фигуръ, размѣръ этихъ зданій, а также тотъ разсѣянный «комнатный» свѣтъ, которымъ они освѣщены. Въ этихъ двухъ отношеніяхъ, а также въ жесткости драпировокъ, въ застылости движеній веронезцы еще примитивы, но во всемъ остальномъ они уже достойны искусства XV вѣка, и на такой школѣ, какую представляютъ ихъ фрески, вполнѣ могли развиться величайшіе художники сѣвера Италіи, Пизанелло, Якопо Беллини и Мантенья, особенно послѣ того, какъ къ этимъ завѣтамъ «мѣстныхъ» художниковъ прибавился примѣръ радостнаго фантастическаго искусства умбрійца Джентиле изъ Фабріано[1].

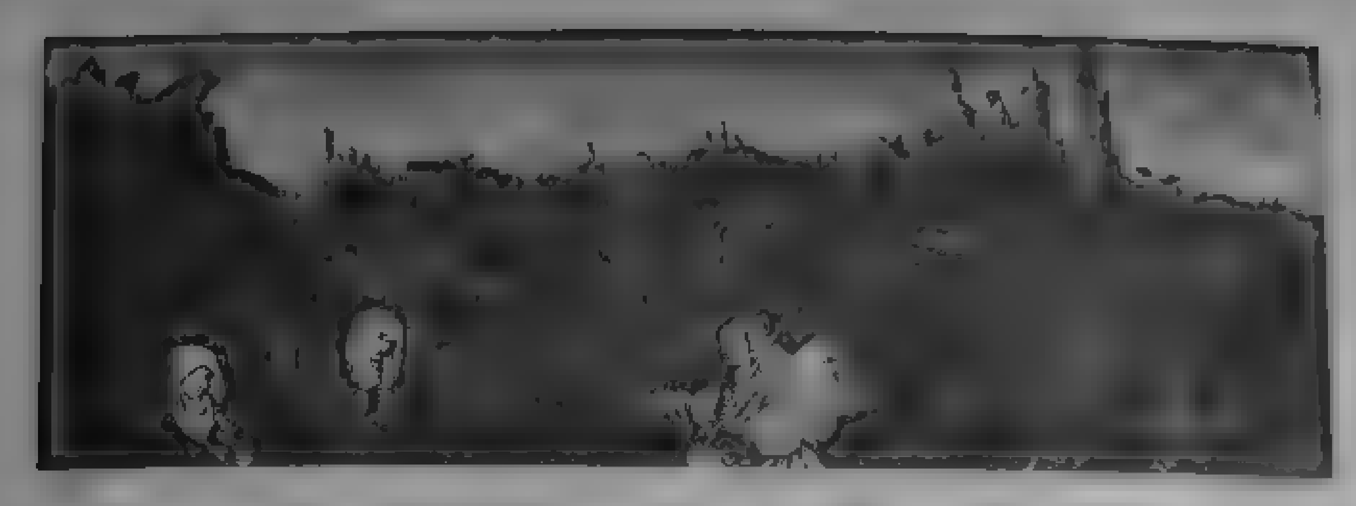
---

[1] Въ настоящемъ отдѣлѣ [illegible] XIV вѣка [illegible]

ПЕЙЗАЖЪ

ВЪ СѢВЕРНОЙ ГОТИКѢ

НИДЕРЛАНДЫ



Верхняя часть картины Губерта ванъ Эйка «Три Маріи у гроба Господня». Собраніе Букъ въ Ричмондѣ.

I



ы покинули сѣверную живопись въ началѣ XIV вѣка. Если мы теперь обратимся къ ней въ концѣ того же столѣтія, то насъ поразитъ совершившаяся въ ней за это время перемѣна. Мы имѣли дѣло съ плоскими, пестро раскрашенными рисунками, въ которыхъ вкусъ художника и его мастерство проявлялись лишь въ орнаментѣ и въ колерахъ. Теперь мы видимъ почти зрѣлое искусство, изысканную технику и уже довольно жизненное пониманіе природы. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ (особенно, что касается пейзажа) мы должны даже предпочесть эти произведенія итальянскимъ того же времени. Однако перемѣна эта произошла не безъ вліянія итальянской живописи, въ XIII вѣкѣ находившейся на низшей, по сравненію съ сѣверомъ, ступени развитія, но затѣмъ, въ дни Джотто, сдѣлавшей колоссальные шаги впередъ. Слѣды этого вліянія[1], особенно къ концу XIV вѣка, становятся слишкомъ очевидными, чтобы можно было въ немъ сомнѣваться. Къ тому же мы имѣемъ рядъ свѣдѣній объ общеніи, существовавшемъ между художествомъ Франціи и Италіи.

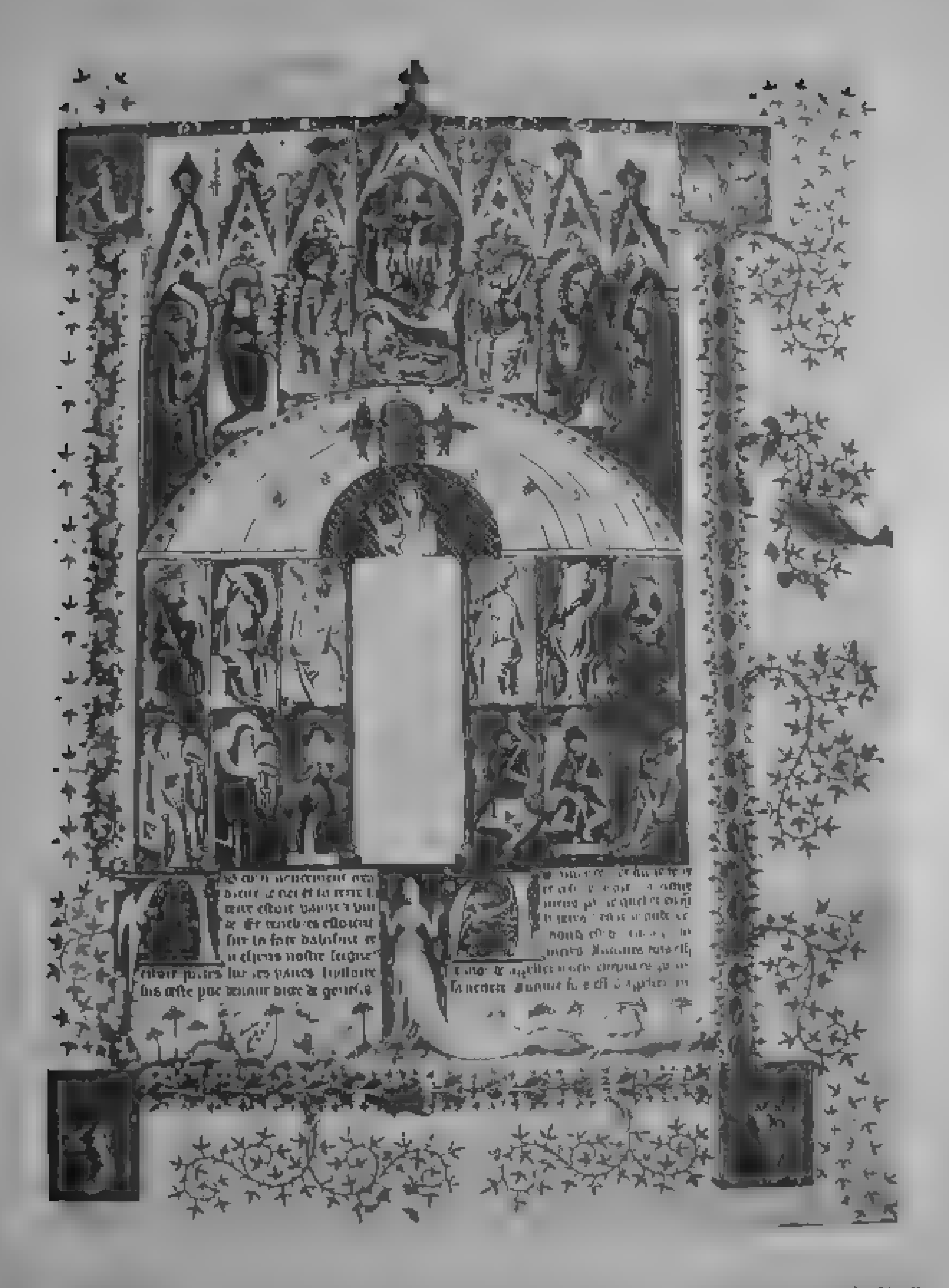
Такъ, еще въ самомъ началѣ XIV вѣка французскіе короли посылаютъ своихъ художниковъ въ Италію (въ 1298 году подобное путешествіе совер-

[1] Они выражаются въ типахъ и костюмахъ [illegible], въ итальян[illegible] характерѣ [illegible] архитектуры [illegible] казалось бы, художникамъ сѣвера нечего было [illegible] Въ Германіи [illegible] искусства [illegible] XIV вѣка — Томмазо да Модена.

шаетъ Этьенъ д'Оксеръ — въ Римъ) и приглашаютъ къ своему двору и сіен-цевъ (съ 1305 по 1322 г. при французскомъ дворѣ состоятъ «римскіе живописцы Филиппо Ризути и Николо ди Марси, удостоившіеся званія «живописцевъ короля»). Во второй половинѣ XIV вѣка это общеніе становится еще болѣе послѣдовательнымъ. Много способствуетъ этому роскошная жизнь папскаго двора въ Авиньонѣ (здѣсь кончаетъ свою жизнь одинъ изъ великихъ художниковъ Сіены, Симоне Мартини), но, кромѣ того, мы находимъ и въ самомъ Парижѣ торговцевъ итальянскими картинами, комиссіонеровъ, скупавшихъ для французскихъ меценатовъ произведенія итальянскихъ художниковъ, такого посредника, какъ Джованни Алькерю, который занимался выдѣлываніемъ техническихъ рецептовъ и перенесеніемъ ихъ изъ одной страны въ другую, наконецъ, мы встрѣчаемъ и художниковъ, которые совершаютъ поѣздки въ Италію, начинавшую пріобрѣтать значеніе обѣтованной страны искусства. Въ свою очередь, сѣверные художники, и въ томъ числѣ французскіе, пользовались въ Италіи репутаціей лучшихъ архитекторовъ въ области еще «моднаго» тогда готическаго стиля. Такъ, между прочимъ, Жакъ Коэнъ, одинъ изъ лучшихъ мастеровъ времени Карла VI, былъ приглашенъ для постройки Миланскаго собора.

Однако, если «передовитость» итальянскаго искусства и оказала благотворное вліяніе на быстроту созрѣванія сѣвернаго искусства, то все же несомнѣнно, что эта зрѣлость наступила бы и сама собой — просто въ силу необходимаго органическаго развитія. Мы видимъ это хотя бы изъ того, что иностранныя черты играютъ (и продолжаютъ играть вплоть до XVI вѣка) незначительную роль въ сѣверномъ искусствѣ. О какой-либо рабской подражательности, объ «итальянизмѣ» не можетъ быть и рѣчи. Культура сѣвера была слишкомъ интенсивна и самобытна для этого. Культура, создавшая соборы въ Парижѣ, Амьенѣ, Реймсѣ, Іоркѣ и Линкольнѣ, давшая въ XIII вѣкѣ пластику, которую можно сравнивать съ Парѳенономъ, должна была создать и свою живопись. Сравнительное запаздываніе развитія послѣдней можно объяснить себѣ лишь деспотизмомъ традиціи и недостаткомъ жизненной потребности. Отрасли живописи, болѣе отвѣчавшія потребностямъ общества, быстрѣе и развились. Особеннаго великолѣпія достигла — еще къ началу XIV вѣка — стекольная живопись (положеніе живописцевъ витро было привилегированнымъ, они были почти уравнены въ правахъ съ «дворянствомъ»), а также мастерство тканья и шитья фигурныхъ шпалеръ, которыми было принято увѣшивать стѣны замковъ и церквей. Центромъ послѣдняго производства, благодаря попеченіямъ графини Мао д'Артуа, становится съ начала XIV вѣка Аррасъ.

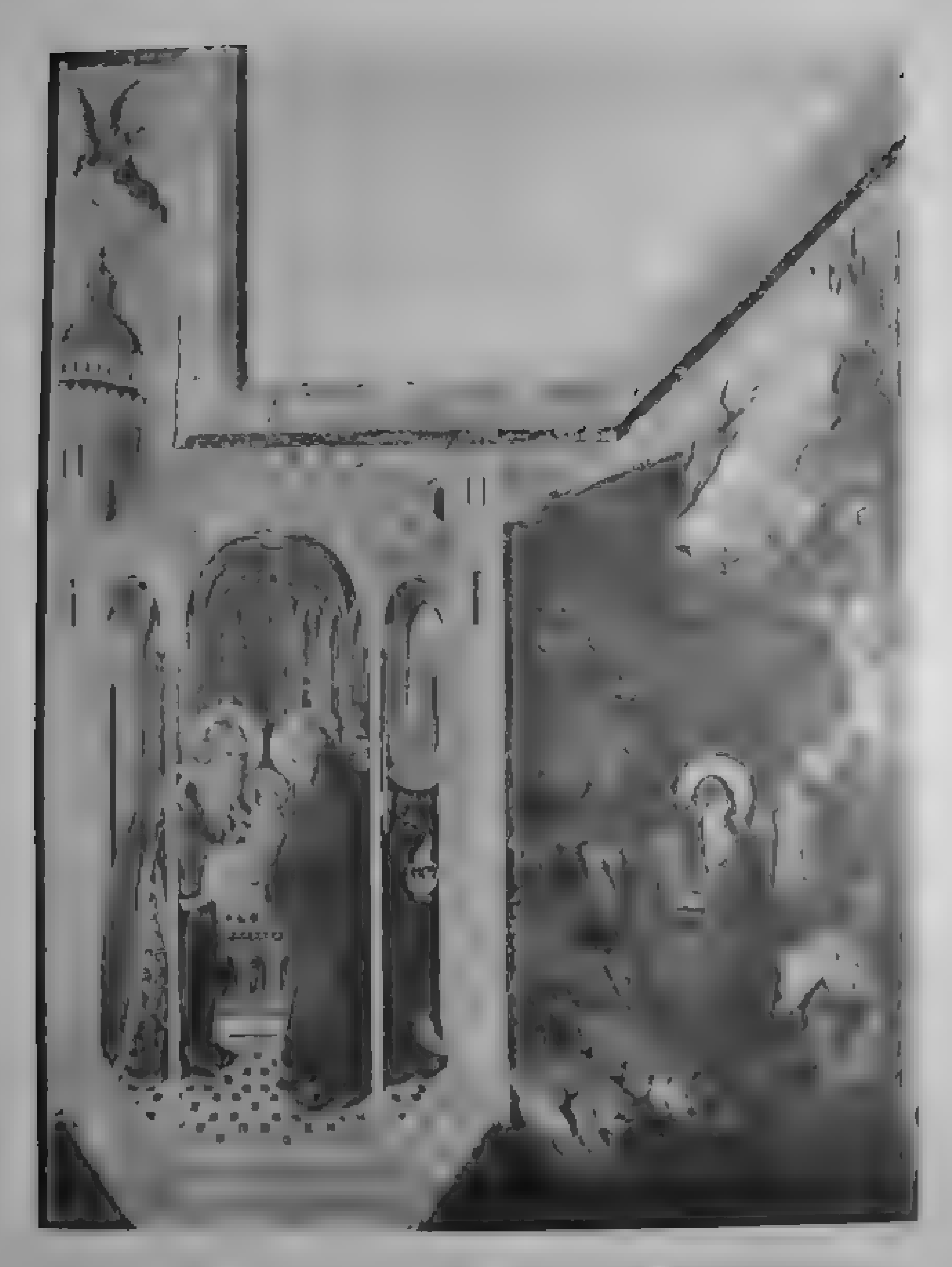
Значительная перемѣна въ характерѣ сѣверной живописи сказывается уже съ середины вѣка. Быстрое совершенствованіе ея можно объяснить себѣ поощреніемъ двора, аристократіи и даже буржуазіи. Въ свою очередь



фактъ такого поощренія отражаетъ высокую степень общей культурности. Нѣкоторыя изъ сѣнскихъ мастерскихъ, замѣнившихъ прежнія монастырскія, были теперь заняты для университета, другія — для королей, которые любили ихъ имѣть въ непосредственной близости, дабы лично слѣдить за ходомъ работъ. Особеннымъ поощреніемъ умнаго Карла V, собравшаго лучшую для своего времени библіотеку въ Луврѣ, пользовались миніатюристы, но и другія отрасли искусства не были имъ забыты. Съ начала вѣка мы встрѣчаемся съ цѣлыми «художественными династіями». Таковы были д'Орлеаны, съ ихъ родоначальникомъ Жаномъ д'Орлеанъ-Старшимъ, который жилъ еще въ концѣ XIII вѣка. Лучшихъ художниковъ короли приближали къ себѣ, награждали ихъ почетными званіями «королевскихъ живописцевъ» или «герольдовъ и камергеровъ»[2], ихъ посылали также съ отвѣтственными порученіями въ провинцію и въ чужія страны, выручали въ случаѣ провинности передъ закономъ и т. п. Художники расписывали замки и церкви, разрисовывали алтарныя пелены и прочіе предметы церковной утвари, даже статуи и мебель, носилки, лодки, они руководили празднествами, которыя къ тому времени стали принимать все болѣе изощренный характеръ. Иные изъ живописцевъ занимали должности завѣдующихъ всѣми художественными дѣлами вообще, и среди нихъ мы находимъ уже людей той универсальной образованности, которая считается отличительной чертой итальянскаго ренессанса. Къ концу вѣка у цѣлой группы лучшихъ французскихъ мастеровъ возникаетъ даже мысль объ основаніи своего рода академіи, которая слѣдила бы за сохраненіемъ «добрыхъ правилъ» и не позволяла бы искусству приходить въ упадокъ. Это лучше всего показываетъ степень художественнаго самосознанія.

Монументальныхъ работъ того времени во Франціи, кромѣ витро, почти не сохранилось. Все погибло въ послѣдующихъ ужасныхъ войнахъ, въ перестройкахъ и ломкахъ XVII и XVIII вѣковъ, въ бѣдствіяхъ революціи. А какъ интересно было бы знать, что представляла собою роспись стѣнъ въ замкѣ Водрейль въ Нормандіи, произведенная Жираромъ д'Орлеанъ, гдѣ были изображены, въ залахъ и переходахъ, исторія цезарей, охоты на дикихъ звѣрей, а въ капеллѣ — Благовѣщеніе и Коронованіе Богородицы со множествомъ ангеловъ[1]. Чѣмъ были стѣнныя картины, написанныя въ нижнемъ залѣ Лувра и состоявшія изъ пейзажей, оживленныхъ звѣрями и птицами[2], или еще циклъ декоративныхъ работъ въ знаменитомъ по своей роскоши Hôtel St. Pol въ Парижѣ, описанномъ Совалемъ[3]. Для насъ сейчасъ было бы особенно важно увидать «галлерею королевы» этого дворца, сплошь покрытую изображеніемъ низкаго парапета, изъ-за котораго виднѣлся садъ, полный плодовыхъ и другихъ деревьевъ. Живопись этой галлереи была, вѣроятно, полна особой пре-

² Этимъ титуломъ пользовался Жираръ д'Орлеанъ въ 1304 году. Въ 1317 году мы встрѣчаемъ въ лицѣ Жана [illegible] живописца королевы. Когда король Франціи Жанъ Добрый [illegible] при Пуатье [illegible] чиломъ, онъ пожелалъ, [illegible] послѣдовать за нимъ. [illegible] братья Маль[illegible] занимали должности [illegible] Карла V, герцогѣ Беррійскомъ.



лести благодаря тому стильному реализму, которымъ было пропитано все искусство готики. Видно изъ того, что эта галлерея должна была представлять собою [illegible] тканые фламандскіе и швейцарскіе ковры, въ которыхъ мотивы растительнаго царства играютъ доминирующую роль.[3] Любопытно, что стѣнопись, еще задолго до сознательнаго и намѣреннаго возрожденія въ Италіи, прибѣгала для оживленія стѣнъ внутреннихъ помѣщеній къ тѣмъ же пріемамъ, которые были въ ходу у древнихъ александрійцевъ и римлянъ.[4]

Для того, чтобы получить болѣе наглядное понятіе о живописи XIV вѣка на сѣверѣ, приходится снова обратиться къ миніатюрамъ. Въ этой области мы замѣчаемъ нѣкоторую перемѣну уже съ самаго начала вѣка: миніатюрная живопись становится изысканнѣе и роскошнѣе по формамъ, выразительнѣе по композиціи, ярче по краскамъ, совершеннѣе и тоньше по техникѣ. Общая система, впрочемъ, остается нѣкоторое время прежняя: плоскія фигуры размѣщены по ровному цвѣтному или золотому фону, а пейзажныя и прочія «околичности» обозначаются скорѣе символически. «Кулисы», представляющія лѣса или горы, кажутся вырѣзанными и наложенными другъ на друга безъ всякаго чувства перспективы. Очень условными остаются изображенія деревьевъ, хотя и въ нихъ появляется больше разновидностей. По большей части дерево изображается въ видѣ закругленнаго или угловатаго пятна, въ которое врисованы листья различной формы и которое соединено съ почвой посредствомъ изогнутаго стебля. Нѣсколько стеблей съ одной общей кроной означаютъ рощу. Люди все еще превышаютъ зданія, лѣса и горы. Краски служатъ больше для того, чтобы рѣзко отдѣлить однѣ части отъ другихъ, нежели для того, чтобы передать цвѣтъ, въ который предметъ окрашенъ на самомъ дѣлѣ. Не рѣдкость, поэтому, встрѣтить голубую землю и ярко-красныя горы.[5] Первая попытка отдѣлаться отъ плоскости обнаруживается затѣмъ въ нагроможденіи плановъ, долженствующихъ обозначать даль, и въ томъ, что изъ-за этихъ нагроможденій выглядываютъ верхушки построекъ: башенъ, церквей и пр. Однако, около того же времени появляются и первыя попытки «лѣпки», особенно ясно выражающіяся въ гризайляхъ, т. е. въ миніатюрахъ, подражающихъ скульптурѣ изъ камня или изъ драгоцѣнныхъ металловъ. Въ иныхъ изъ этихъ гризайлей головы и руки персонажей переданы въ натуральной окраскѣ.

Въ послѣдніе годы XIV вѣка почти внезапно для нашего глаза, происходитъ въ сѣверной живописи изумительная перемѣна, являющаяся однимъ изъ «чудесъ» исторіи искусства. Совершается она при Карлѣ VI и при его меценатствующихъ дядяхъ, герцогахъ Беррійскомъ и Бургундскомъ. Особенно

---

[3] Вѣроятно, нѣчто подобное этому писанному саду мы имѣемъ въ фрескахъ Палаццо Даванцати во Флоренціи, о которыхъ уже была рѣчь въ предыдущей главѣ (см. стр. 120 и 139).

[4] На появленіе этой стѣнописи въ видѣ садовъ могло повліять знакомство съ Витрувіемъ.

[5] Примѣрами такого пользованія красками могутъ служить миніатюры въ французскомъ переводѣ «Civitas Dei» блаженнаго Августина около 1375 года, находящемся въ брюссельской библіотекѣ, и «Songe du Vergier» около 1378 года — въ Британскомъ музеѣ.



Братья Лимбургъ. „Зима". Миніатюра изъ „Les très riches heures du duc de Berry". Библ. [illegible] Ш[illegible].

первому посчастливилось собрать вокругъ себя превосходныхъ художниковъ. Для Жана де Берри была написана галлерея портретовъ въ замкѣ Бисетръ близъ Парижа, для него живописцы работали въ замкѣ Буржъ и Пуатье. Имъ же была собрана изумительная библіотека иллюстрированныхъ миніатюрами книгъ, среди которыхъ были дошедшіе до насъ и удивительные по роскоши и красотѣ часословы „Les grandes heures de [illegible]" (оконч. въ 1409 г.) съ миніатюрами, частью писанными Жакемаромъ де Гесденъ, „Les [illegible]" (собраніе г-жи Андре) съ миніатюрами, приписываемыми Жаку

Около того же 1400 г. происходятъ два знаменитыхъ памятника [illegible] а частью погибли въ пожарѣ, но извѣстныя намъ по репродукціямъ миніатюры «Les Heures de Turin», начатыя для Берри и оконченныя (около 1416 г.) для Вильгельма IV графа Голландскаго. Въ разницѣ двухъ близкихъ книгъ и въ цѣломъ рядѣ имъ подобныхъ украшенныхъ преимущественно [illegible] — молитвенники, романы и хроники — мы видимъ въ первые годы XV вѣка постепенное и быстрое развитіе живописи, освобожденіе ея отъ ребячества и робости, появленіе точнаго изученія природы и все возрастающій интересъ къ жизни. Кажется, точно художники рѣшились наконецъ выйти изъ своихъ ремесленныхъ мастерскихъ на свѣжій воздухъ, точно они увидали впервые міръ Божій и не знали предѣла своему восторгу отъ него. Въ этотъ моментъ сѣверная, въ частности французская живопись перегоняетъ въ мастерствѣ передачи видимости Италію, подготовляя почву для появленія двухъ великихъ геніевъ исторіи искусства, братьевъ ванъ Эйкъ. Старшему изъ нихъ, Губерту, П. Дюрріе съ совершенной убѣдительностью приписываетъ и сгорѣвшія въ 1904 году миніатюры «Heures de Turin».

Ни въ чемъ такъ ярко не обнаруживается совершившаяся перемѣна, какъ въ пейзажѣ. Только что еще въ 70-хъ годахъ мы видѣли условные фоны и символическую бутафорію, и вотъ вдругъ передъ нашими глазами въ крошечныхъ картинкахъ расстилается небо, тянутся поля, шумятъ лѣса, волнуется море. Кто былъ тотъ первый сѣверный мастеръ, что ввелъ природу, слѣдуя въ этомъ совѣтамъ сіенскаго (или авиньонскаго?) искусства? Честь эта пока будто (до открытія другихъ данныхъ) принадлежитъ ипрскому мастеру, работавшему для герцога Бургундскаго, Мельхіору Бредерламу, кисти котораго имѣются двѣ створки алтаря, исполненныя художникомъ для Дижонской картезы въ концѣ XIV вѣка (съ 1392 по 1399 г.). Герцогъ Бургундскій остался такъ доволенъ ими, что сверхъ установленной платы наградилъ мастера значительной прибавкой.

Эти створки очень интересны въ иконографическомъ отношеніи, главнымъ образомъ по той свободѣ, съ которой Бредерламъ отнесся къ изображенію священныхъ лицъ. Но сейчасъ остановимся лишь на декораціяхъ — на пейзажѣ и архитектурѣ. На одной створкѣ изображены «Благовѣщеніе» и «Встрѣча Богородицы со святой Елизаветой», на другой «Срѣтеніе Господне» и «Бѣгство въ Египетъ». Каждые два сюжета соединены въ одну композицію. Готическая бесѣдка, въ которой сидитъ Марія, внимающая

Судя по жалкимъ остаткамъ стѣнописи и [illegible] можно [illegible] было [illegible] служить [illegible] Парижъ [illegible] до 1512 г. [illegible]

[illegible] Національной библіотекѣ. И въ самыхъ миніатюрахъ [illegible]



архангелу, стоитъ среди того же гористаго пейзажа, въ которомъ происходитъ «Встрѣча». Также и открытая лоджія (точно заимствованная у какого-либо Орканьи), среди которой Симеонъ принимаетъ на руки Младенца-Христа, выходитъ одной своей стороной на дикій пейзажъ среди скалъ, по которымъ шествуютъ святые Бѣглецы. Въ этомъ уже видно желаніе художника дать что-то цѣльное, связанное и тѣмъ самымъ болѣе убѣдительное для зрителя. Но преслѣдованіе убѣдительности идетъ и дальше у Бредерлама. Келья Маріи поставлена въ ракурсѣ и перспективѣ, такъ что видны и стѣны въ [illegible] и сводчатый потолокъ, а также двѣ стѣны: одна съ окномъ, другая съ дверью, ведущей въ сосѣднюю комнату. Передъ келіей выступъ съ зубцами и садъ позади, домъ съ открытой террасой. Надъ бесѣдкой Бредерламъ рѣшился сдѣлать круглый куполъ съ аркбутанами, причемъ замѣчательна для того времени относительная правильность въ передачѣ перспективы этой хитрой постройки.

Гористый пейзажъ «Встрѣчи» еще далекъ отъ правдивой копіи съ натуры. Въ дни Бредерлама миніатюристы продолжали изображать горы посредствомъ нагроможденія пестрыхъ плановъ. Отвѣсно подымающаяся скала въ фонѣ картины Бредерлама напоминаетъ эти пріемы, и съ ними же мы еще долго будемъ встрѣчаться какъ съ показателемъ неумѣнія живописцевъ изобразить «простую» и плоскую даль. Но опять таки важно то, что Бредерламъ сообщаетъ своимъ горамъ извѣстную рельефность, освѣщаетъ ихъ планы опредѣленнымъ источникомъ свѣта (идущимъ слѣва) и рисуетъ замокъ на вершинѣ въ соотвѣтствующей удаленію пропорціи. Кромѣ того скалы въ «Бѣгствѣ», вздымающіяся террасами и закрывающія почти все небо (по прежнему еще золотое), покрыты довольно вѣрно переданными кустиками травы съ цвѣтами и деревцами. По прежнему фигуры принуждены пробираться въ чрезвычайно узкомъ пространствѣ между «кулисами», но самымъ этимъ кулисамъ сообщены возможная рельефность и правдоподобіе. Аналогичными съ Бредерламомъ чертами отличаются миніатюры, приписываемыя Жаку Коэну изъ Брюгге («Maitre des heures de Boucicaut») и его школѣ. Въ нихъ мы часто встрѣчаемъ удачныя попытки перспективныхъ построеній улицъ Парижа, внутренностей зданій и проч.

Заслуга дальнѣйшихъ шаговъ на томъ же пути принадлежитъ братьямъ Полю, Герману и Жеганнекену изъ Лимбурга, создателямъ изумительной серіи миніатюръ въ часословѣ герцога Беррійскаго, извѣстномъ подъ названіемъ «Les tres riches heures du duc de Berry» и хранящемся въ библіотекѣ герцога Омальскаго въ замкѣ Шантильи. Настоящее имя этихъ миніатюристовъ было, какъ кажется, Малуэль, и они приходились родственниками придворному художнику бургундскихъ герцоговъ Жаку Малуэлю, которому еще и донынѣ приписывается круглый образъ въ Луврѣ съ изображеніемъ «Пиэта» [illegible] Діонисіемъ. Происходили братья изъ Нидерландовъ [illegible]



Братья Лимбургъ. Мѣсяцъ сентябрь (замокъ Сомюръ) изъ „Les très riches heures". (Шантильи).

одинъ изъ дядей французской монархіи (фактически властелиномъ важныхъ нидерландскихъ провинцій благодаря женитьбѣ на графинѣ Фландрской съ 1383 года ставшій герцогъ Бургундскій), по-видимому, въ Парижъ они переселились еще въ ранней молодости. Возможно, что братья Мальуэль состояли на службѣ сначала у герцога Бургундскаго, а далѣе уже около 1411 г. перешли къ Берри, при которомъ они оставались до конца его жизни (въ 1416 г.), сохранивъ почетныя должности и при наслѣдникахъ его. Братья Лимбургъ славились уже въ свое время, и Гильберъ де Метцъ упоминаетъ ихъ въ числѣ знаменитостей Парижа въ дни Карла VI. О нихъ

материальномъ положеніи говоритъ тотъ фактъ, что они ссужали деньгами самого герцога.

«Les très riches heures»[7] представляютъ собою рядъ замѣчательныхъ мистическихъ и легендарныхъ сюжетовъ, о которыхъ мы будемъ говорить позже, а въ неизбѣжномъ при часословѣ отдѣлѣ календаря имѣется двѣнадцать изображеній мѣсяцевъ.[8] Художники не прибѣгаютъ для этого къ олицетвореніямъ, которыя мы встрѣчаемъ еще у реалиста Амброджо Лоренцетти, но даютъ картины природы, полныя изумительной и непосредственной наблюдательности. Почти на каждомъ изъ «мѣсяцевъ» встрѣчается «портретъ» (ведута) того или иного замка или королевскаго дворца, и по изображенію однихъ этихъ памятниковъ, изъ которыхъ иные сохранились до нашего времени, мы можемъ судить о степени точности братьевъ Лимбургъ. Поразительная острота глаза и нѣжная любовь къ природѣ замѣнили имъ при этомъ теоретическое знаніе перспективы, законовъ которой въ тѣ дни только еще начинали доискиваться въ Италіи. Несмотря на ошибки, кажущіяся намъ теперь очевидными и легко поправимыми (въ тѣ же времена неизбѣжныя), Лимбурги достигаютъ каждый разъ того эффекта, которымъ они задались.

Между прочимъ, на одной изъ миніатюръ часослова мы видимъ, подъ темно-синимъ небомъ порыжѣвшій осенній лѣсъ, изъ-за котораго глядятъ унылыя башни Венсенна; на первомъ планѣ среди поляны происходитъ травля кабана. На другой миніатюрѣ изображенъ весенній садъ, украшенный трельяжными переходами, а за нимъ видны рощи, пруды и господствующій надъ хижинами замокъ. Одна изъ трехъ «лѣтнихъ» картинокъ рисуетъ зрѣющія поля, орошаемыя ручейками, сѣнокосъ и ряды серебристыхъ ивъ, одна изъ осеннихъ — виноградники и пастбища по холмамъ. Но несомнѣннымъ шедевромъ серіи является изображеніе зимы, предвѣщающее всѣ дальнѣйшія знаменитыя «зимы» нидерландскаго искусства. Уютъ теплой комнаты съ сидящими у камина крестьянками противопоставлены съ тонкимъ художественнымъ тактомъ засыпанный снѣгомъ дворъ съ пчельникомъ, бѣлыя поля съ дорогой, далекая деревня и горы. Надъ этой мертвой природой стелется тяжелое небо. Въ самихъ краскахъ передана стужа, чувствуешь, какъ должны зябнуть подъ навѣсомъ овцы и стая воронъ, выискивающихъ въ дорожномъ пометѣ свой скудный кормъ. Вообще, краски этихъ маленькихъ картинъ изумительны по смѣлости и правдѣ.[9] Художники сумѣли передать

---

[7] См. роскошное изданіе ихъ: Paul Durrieu, «Les très riches heures de Jean de France». Paris, 1904. Не всѣ картины въ рукописи принадлежатъ братьямъ Лимбургъ; съ 1485 г. иллюстрированіе ея было докончено Жаномъ Коломбъ для Карла Савойскаго.

[8] Интереснымъ примѣромъ раннихъ календарныхъ картинокъ являются иллюстраціи въ англосаксонскомъ XI вѣка календарѣ, происходящемъ изъ Cottonian Library (Британскій музей). Мы видимъ въ маленькихъ силуэтнаго характера картинкахъ пашущаго крестьянина, дровосѣковъ въ лѣсу, пастуха со стадомъ, косарей на лугу, жнецовъ въ полѣ, охотниковъ, преслѣдующихъ кабановъ и пр. Примитивные пейзажи напоминаютъ здѣсь «пейзажные намеки» въ «Tapisserie de Bayeux».

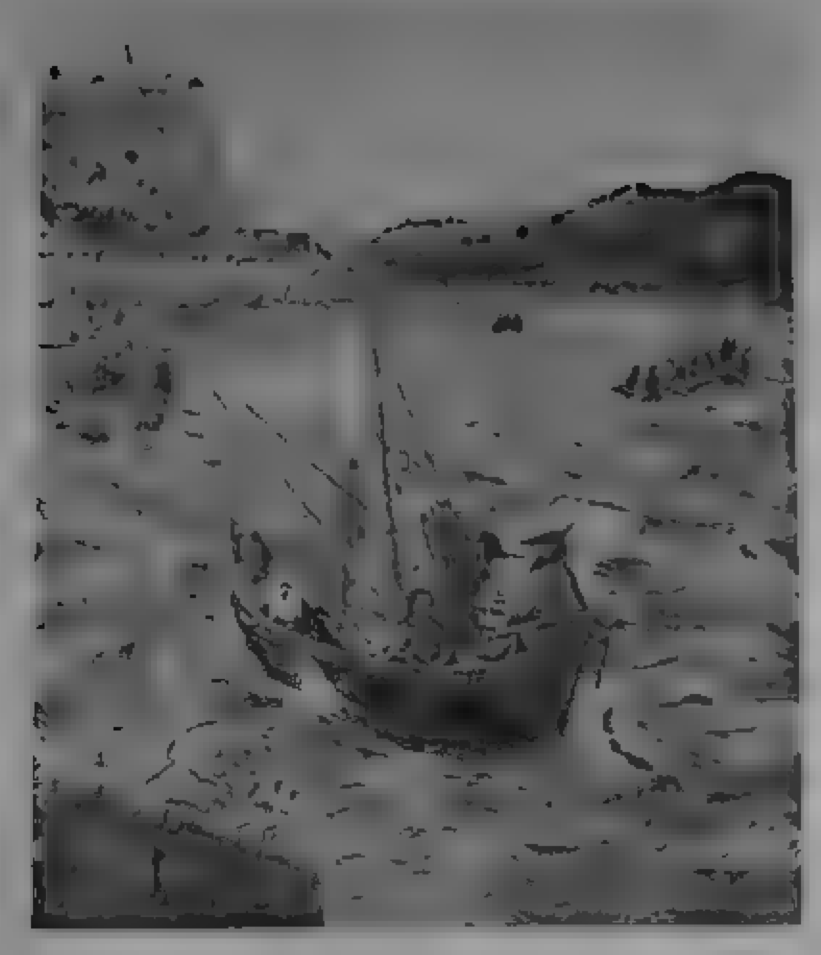
[9] Братья Лимбургъ умѣли уже передавать видимость до [illegible]. Такъ, въ инвентарѣ герцога Берри отмѣчена одна изъ картинъ, изображавшая до полнаго оптическаго обмана [illegible]. Какъ досадно, что этотъ первый въ исторіи экземпляръ натюръ-мортъ не уцѣлѣлъ до насъ.

въ нихъ разнообразные эффекты освѣщенія, разныя настроенія и какъ бы самый ароматъ каждаго времени года. Подходъ къ задачѣ въ этихъ произведеніяхъ совершенно [illegible] полный свѣжести и непосредственности [illegible] въ Италіи мы не найдемъ чего-либо столь же «современнаго» по духу даже во время полнаго расцвѣта ея живописи[10].



[illegible] за работой. Миніатюра изъ рукописи XV вѣка. Библіотека въ Брюсселѣ.

[10] Тутъ, однако же, нужно вспомнить о сильной [illegible] — намъ неизвѣстно, но одна изъ нихъ [illegible] передаетъ почти [illegible] Галли съ ея храмомъ о трехъ придѣлахъ.



Губертъ ванъ Эйкъ. Молитва къ св. Марѳѣ. Миніатюра (около 1416 г.) нѣ сгорѣвшая въ 1904 году. (Туринскій часословъ).

II

Несмотря, однако, на все мастерство братьевъ Лимбургъ, ихъ миніатюры могутъ показаться неумѣлыми и ребяческими рядомъ съ картинками, украшающими «Les heures de Turin». Современная живопись и въ частности, современный пейзажъ начинаются уже съ дивныхъ Бредерлама и съ миніатюръ Лимбурговъ; миніатюры въ Туринскомъ часословѣ можно считать лишь дальнѣйшимъ шагомъ на томъ же открытомъ пути. Но, взятые сами по себѣ и внѣ вопроса о первенствѣ, эти миніатюры, безжалостно истребленныя огнемъ въ 1904 году, представляютъ такое совершенство, такую прелесть, что ихъ не хочется съ чѣмъ-либо сравнивать, что вопросъ о нихъ полно

ставить ограничения. Поль Дюрри¹) въ своемъ замѣчательномъ изслѣдованіи рукописи убѣдительно доказываетъ, что туринскій часословъ былъ начатъ для герцога Беррійскаго въ 1404 г. Въ неоконченномъ видѣ герцогъ промѣнялъ книгу своему хранителю драгоцѣнностей Робине д'Этампъ на другую рукопись. Часть книги, въ которой миніатюры были уже [illegible] для Берри, осталась въ семьѣ Робине; другая, неоконченная часть, [illegible] въ свою очередь на три отдѣла, перешла въ разныя руки. Изъ этихъ трехъ отдѣловъ второй (состоящій изъ 14 страницъ) и приписанъ Дюрри Эйку. Онъ считаетъ, что миніатюры были исполнены послѣ 1413 г. для графа Голландіи и Геннегау Вильгельма IV Баварскаго, женатаго на племянницѣ герцога Беррійскаго Маргаритѣ Бургундской. Съ Берри графъ Вильгельмъ находился въ лучшихъ отношеніяхъ, и герцогъ подарилъ ему даже домъ въ Парижѣ. На одной изъ миніатюръ туринскихъ «Heures» изображенъ, согласно Дюрри, самъ графъ Вильгельмъ, только что высадившійся на зеландскій берегъ (22 іюня 1416 г.) и возсылающій благодареніе Богу за благополучную переправу изъ Англіи, куда онъ ѣздилъ по случаю переговоровъ о мирѣ съ Франціей послѣ битвы при Азенкурѣ.

Поразительнѣе всего въ туринскихъ миніатюрахъ пейзажи. Въ «Très belles heures» мы встрѣчаемъ еще безпомощную перспективу, даже грубыя ошибки въ ней, задніе планы, за исключеніемъ «Зимы», лишены [illegible], небо нависло плотнымъ непрозрачнымъ покровомъ, деревья часто [illegible] видъ растеній, посаженныхъ корнями вверхъ; воздухъ не [illegible] слишкомъ спокойно, всюду замѣтна засушенность и каждая деталь [illegible] отчетлива. Въ туринскихъ же миніатюрахъ дали вдругъ уходятъ вглубь и начинаютъ таять въ воздухѣ, деревья покрываются трепещущей [illegible] и цвѣтомъ, по небу тянутся облака, то освѣщенныя пламенемъ заходящаго солнца, то ярко бѣлѣющія на синевѣ, наконецъ, вѣтеръ рветъ [illegible] и гонитъ волны. При этомъ, несмотря на изумительную выписку [illegible] въ картинахъ нѣтъ ничего навязчиваго, утомительно-остраго. Въ миніатюрѣ, иллюстрирующей «Молитву къ св. Марѳѣ», городъ въ глубинѣ справа, [illegible] съ замкомъ на скалѣ и съ домиками у подошвы, сливается въ одну цѣльную и удивительно правдоподобную массу. Возможно, что это лишь фантазія, «композиція» художника, но скорѣе приходитъ на умъ, что мы имѣемъ передъ собою точно списанный, въ сѣрый и угрюмый день, «портретъ» какого-либо города Нормандіи или Бельгіи. Это же впечатлѣніе заимствованности прямо съ натуры, «ведуты», производитъ и пейзажный фонъ въ картинѣ «Высадка Вильгельма IV», гдѣ въ глубинѣ композиціи мы видимъ пейзажъ, достойный XVII вѣка — Гойена или Адріана ванъ деръ Вельде, совершенно плоскій

---

¹) [illegible] Beaux Arts, [illegible] т. XXIX, стр. [illegible] О сгорѣвшихъ миніатюрахъ можно составить себѣ довольно точное представленіе по изданію [illegible] reproduit des très belles heures de Jean de [illegible] Paris, 1902. Нѣсколько миніатюръ [illegible] воспроизведены мною въ «Мірѣ Искусства» за 1903 годъ.

морской берегъ, нескончаемые ряды прибоя, волнистая песчаная дюна съ чахлыми деревьями и, наконецъ, небольшой городокъ съ башнею церковью Богоматери въ Вере. Примитивизмъ художника сказывается лишь въ нѣкоторыхъ непослѣдовательностяхъ перспективы въ общей композиціи, стремленіи помѣстить чрезмѣрное количество деталей, и, наконецъ, въ нѣсколько осторожной, несмотря на все мастерство, техникѣ.

Слишкомъ близкое сходство между деталями и цѣлыми композиціями часослова и алтарнымъ образомъ въ церкви св. Бавона въ Гентѣ, начатымъ Губертомъ ванъ Эйкомъ, и заставило Дюррие приписать эти миніатюры послѣднему. Яна же онъ исключилъ только потому, что годъ 1416 (конечный срокъ написанія миніатюръ) представлялся ему слишкомъ раннимъ для младшаго изъ Эйковъ. Но, оставляя въ сторонѣ вопросъ, кому именно изъ двухъ братьевъ слѣдуетъ приписать миніатюры, необходимо признать, что онѣ являются несомнѣннымъ произведеніемъ той же руки (или тѣхъ же рукъ), что и алтарь св. Бавона въ Гентѣ, начатый Губертомъ и оконченный Яномъ. Было даже высказано предположеніе, что и самый алтарь Губертъ началъ для графа Вильгельма (если не для его брата Жана, епископа Люттихскаго, или еще для герцога Бургундскаго), что алтарь остался неоконченнымъ за смертью того или иного изъ этихъ заказчиковъ (Жанъ умеръ въ 1425 г.) и что гентскій богачъ Іоссе Вейдтъ купилъ затѣмъ у Губерта всѣ начатыя картины алтаря, поручивъ ему (а послѣ смерти Губерта — его брату Яну) окончить это грандіозное цѣлое для своего надгробія.







Губертъ (?) ванъ Эйкъ. Пейзажи на нижнихъ створкахъ Гентскаго алтаря (около [illegible] г.). Берлинскій музей.

III



Съ миніатюрами Туринскаго часослова мы переходимъ уже рѣшительно отъ французской живописи къ нидерландской. Этому переходу соотвѣтствуютъ и измѣненія въ политической жизни Европы. «Столѣтняя война», приведшая въ 1415 году къ полному разгрому Франціи и къ занятію въ 1420 англичанами Парижа, подавила здѣсь на время культурную жизнь. Прямымъ слѣдствіемъ этого явился не столько расцвѣтъ искусства побѣдительницы-Англіи, въ свою очередь также разоренной, сколько расцвѣтъ богатѣвшихъ провинцій хитроумныхъ политиковъ бургундскихъ герцоговъ, сумѣвшихъ оградить свои страны отъ прямого участія въ войнахъ родственниковъ и отъ [illegible] отъ грабежа и насилія. Туда, особенно въ сѣверныя ихъ провинціи,

въ дальнѣйшемъ Бельгію [illegible] времени [illegible] почти [illegible]
[illegible]. Дворъ бургундскихъ герцоговъ въ ихъ резиденціяхъ въ Дижонѣ
или въ Брюсселѣ былъ самымъ пышнымъ изъ всѣхъ европейскихъ дворовъ.
Герцоги — французы по происхожденію и родные государи Франціи — пере-
несли сюда [illegible] Парижа, обладая при этомъ достаточными матеріальными
средствами, чтобы поддерживать сказочную роскошь парижской жизни.

Эти обстоятельства должны были принести чудесные плоды особенно для живописи Фландріи. Живопись въ Нидерландахъ славилась еще во дни Вольфрама фонъ Эшенбаха (однако судить о ней въ современности нельзя за отсутствіемъ памятниковъ) наравнѣ съ произведеніями Кельна, и отсюда родомъ были лучшіе художники при французскомъ дворѣ: Малуэль, Жанъ де Бомецъ, Бродерламъ, Бондоль и, наконецъ, братья Лимбургъ. Вполнѣ можно допустить, что и братья ванъ Эйкъ начали свою дѣятельность (или даже получили свое художественное образованіе) въ Парижѣ. Но только дальнѣйшее развитіе ихъ творчества принадлежитъ родинѣ. Это сказывается между прочимъ въ томъ, что въ ихъ живописи исчезли какая-то [illegible] мягкость ритма, грація. Такъ и все искусство Нидерландовъ въ дальнѣйшемъ будетъ мощнымъ, совершеннымъ въ смыслѣ техники, но оно останется нѣсколько грубоватымъ по формамъ, жесткимъ и лишеннымъ внутренней гармоніи. Искусство Нидерландовъ въ XV вѣкѣ чудесное, интересное, [illegible] и сильное искусство, но ему незнакома полнота той красоты, которая начала было просвѣчивать въ миніатюрахъ времени Карла VI французскаго и которая снова должна была засвѣтиться съ 1440-хъ годовъ въ творчествѣ Жана Фуке. Даже несомнѣнный блескъ колеровъ въ нидерландской живописи не достигъ за XV вѣкъ цѣльности — того, что принято называть колоритомъ.[12] Такія картины, какъ «Благовѣщеніе» Эйка, «Алтарь Портинари» Гуса или руанская «Мадонна со святыми» Герарда Давида составляютъ исключенія. Вообще же произведенія нидерландцевъ можно назвать превосходными по исполненію увеличенными миніатюрами, это скорѣе прелестно раскрашенные рисунки, нежели живопись. Для того, чтобы создалась живопись въ нидерландскихъ провинціяхъ (Рубенсъ), потребовалось новое знакомство съ Италіей и долгая ассимиляція данныхъ латинскаго искусства.

Основной чертой нидерландскаго искусства является также его «буржуазность». Правда, это искусство продолжало нести и придворную службу, но именно за этотъ же XV вѣкъ жизнь городовъ въ нидерландскихъ провинціяхъ сдѣлала громадные успѣхи въ смыслѣ накопленія благосостоянія и упроченія самостоятельности. Хозяева большихъ городовъ считали своей обязанностью удѣлять значительныя средства на украшеніе площадей, ратушей и другихъ общественныхъ зданій художественными

[12] [illegible]



произведеніями и тратили громадныя суммы на празднества и торжества. Города не желали отставать въ этомъ отношеніи другъ отъ друга и нерѣдко доходили до своего рода фанфаронства. Съ другой стороны и отдѣльные бюргеры стали обзаводиться роскошью какъ въ своихъ городскихъ жилищахъ, такъ и въ помѣстьяхъ, которыя они охотно скупали, подражая благороднымъ лицамъ. Нѣкоторые патриціи жили точно князья, одѣвались въ парчу и бархатъ, ѣли на серебрѣ, отдѣлывали свои дома съ большею тщательностью и нарядностью. Но обуржуазившійся привкусъ не исчезалъ изъ этого искусства, поощряемаго городскими общинами и отдѣльными бюргерами, ему недоставало того свѣтскаго изящества, которое было привито художникамъ Франціи общеніемъ съ парижскимъ дворомъ. Нидерландцы рядомъ съ итальянцами и французами представляются слишкомъ дѣловитыми и простоватыми. Имъ недостаетъ полета, ихъ прециозность слишкомъ тѣлесна, часто даже смѣшная. Такой типичный техникъ и выдающійся красочникъ, какъ Дирикъ Боутсъ, смѣшонъ въ громадномъ большинствѣ своихъ произведеній, онъ terre à terre. Боутсъ забылъ и средневѣковую мистику, отчасти еще сохранившуюся въ произведеніяхъ Рожэ де ла Пастюръ (или Рогиръ ванъ деръ Вейденъ, какъ принято его называть въ переводѣ на фламандскій языкъ), но онъ не дошелъ также до того яснаго, чисто-свѣтскаго міросозерцанія, которое является открытіемъ Италіи и которое такъ полно выражено ея художниками.

Однако какъ разъ въ области искусства эти органическіе недостатки нидерландцевъ должны были привести свою пользу. Именно terre à terre-ность нидерландскихъ живописцевъ, ихъ простодушное изученіе природы, помогли имъ развить обнаружившееся еще въ творчествѣ Лимбурговъ мастерство въ передачѣ видимости и разработать эти данныя. Такой реалистической разработкой и занятъ весь XV и частью XVI вѣкъ, включая сюда творенія Брейгеля старшаго. Нидерландцы, начавъ сразу съ такихъ совершенствъ, какъ Гентскій алтарь, стремились далѣе какъ можно полнѣе и правдивѣе передавать природу, разрабатывали эффекты свѣта, воздушной перспективы, они же собрали колоссальное количество опытовъ (частью даже превращенныхъ ими въ формулы и шаблоны) и научились съ неподражаемымъ мастерствомъ передавать всѣ подробности натуры. Если что оставалось имъ еще долгое время недоступнымъ, такъ это жизнь природы, динамическое начало въ ней. Такіе примѣры, какъ иллюстраціи Туринскаго часослова къ «Молитвѣ на Морѣ», остаются въ продолженіе всего вѣка, вплоть до появленія Босха и Питера Брейгеля, одинокими. Самое же появленіе въ [illegible] этого динамическаго начала можно ставить въ зависимость отъ новыхъ вѣяній.

То, что принято называть «нидерландскимъ реализмомъ», является во всей своей полнотѣ въ Туринскомъ часословѣ и въ Гентскомъ алтарѣ



Янъ ванъ Эйкъ. Средняя часть картины „Мадонна канцлера Роллена“. Парижъ. Л[illegible]

словомъ въ творчествѣ братьевъ ванъ Эйкъ[3]. Однако вопросъ о [illegible] національности, голландской, фламандской или французской [illegible] жить громада этой художественной заслуги, остается все же вопросомъ, ибо самые источники искусства ванъ Эйковъ намъ неизвѣстны. Многое говоритъ, во всякомъ случаѣ, за то, что пейзажъ есть достояніе чисто голландское, т. е. сѣверныхъ Нидерландовъ, а именно Гарлема[4], изъ Голландіи происходятъ, во всякомъ случаѣ, лучшіе «пейзажисты» среди нидерландскихъ художниковъ всего XV вѣка. Дирикъ Боутсъ Гарлемскій, Гэртгенъ фонъ Гар-

[3] Литература о братьяхъ ванъ Эйкъ: W. H. James Weale «Hubert and John van Eyck [illegible]» [illegible] въ монографіяхъ [illegible] обширный, но страдающій многими крайностями въ выводахъ трудъ [illegible] Van Oest, 1910. См. также книгу H. Bouchot, «Les primitifs français», Paris, 1904, и, кромѣ того, общія сочиненія по исторіи нидерландской живописи [illegible] Wauters, [illegible] de Loo, Maeterlinck, Crowe [illegible] Weale.

[4] Ванъ Мандеръ, историкъ конца XVI вѣка, пишетъ: «самые старые изъ живописцевъ считаютъ, что въ Гарлемѣ [illegible] впервые [illegible] правильно трактовать пейзажъ».

лемъ, Гуго ванъ деръ Гусъ[5] и Герардъ Давидъ. Оуватеръ, считающійся (бездоказательно) за какого-то основателя всей чисто голландской живописи, также отличался, согласно ванъ Мандеру, своими пейзажами[6]. За особенную одаренность сѣверянъ къ пейзажу, за интенсивную стародавнюю «культуру» пейзажной живописи говоритъ еще, кромѣ всего прочаго, послѣдовавшій въ XVII вѣкѣ расцвѣтъ этой отрасли именно въ Голландіи.

Гентскій алтарь, начатый неизвѣстно когда и оконченный въ 1432 г., уже содержитъ всѣ элементы нидерландскаго пейзажа, и это не въ зародышевыхъ проявленіяхъ, а въ полной зрѣлости. Быть можетъ, это полное совершенство Гентскаго алтаря и затормозило все дальнѣйшее поступательное движеніе нидерландской живописи. Художникамъ казалось достаточнымъ приблизиться къ этому совершенству; что же касается того, чтобы стараться превзойти его великолѣпіе на новыхъ путяхъ — на это недоставало широты художественной мысли. Можно сказать, что вся нидерландская живопись XV вѣка находится въ «ученическомъ подчиненіи» у Гентскаго алтаря. Она только разрабатываетъ его данныя, но не ищетъ новыхъ.

И, дѣйствительно, Гентскій алтарь — это цѣлая «энциклопедія», цѣлая «академія живописи». Эта характеристика особенно подходитъ ко всей роскошной «околичности» этого цикла картинъ, ко всей ихъ «инсценировкѣ». Роже ванъ-деръ Вейденъ разработалъ въ послѣдніе годы экспрессивность, паѳосъ, драматическіе эффекты, Гуго ванъ деръ Гусъ расширилъ область настроеній, Мемлингъ и Давидъ вложили въ нидерландскую живопись идиллическую нѣжность, Дирикъ Боутсъ придалъ ей яркость и прозрачность красокъ. Но схемы «декораціи» оставались у нихъ, у всѣхъ тѣ же, что у ванъ Эйковъ. Всюду отнынѣ мы будемъ встрѣчать тѣ же холмы и замки, тѣ же улицы и города, выглядывающіе изъ-за линіи горизонта, тотъ же ясный общій тонъ и отчетливость всего, что такъ чаруетъ насъ на картинахъ Гентскаго алтаря.

Всего 30 лѣтъ отдѣляютъ это грандіозное произведеніе отъ створокъ Бредерлама, но кажется, точно между ними вѣка. Чего-чего нѣтъ на Гентскомъ алтарѣ! Въ нижнемъ ярусѣ мы видимъ усѣянный цвѣтами лугъ подъ

[5] Все говоритъ за то, что Гуго былъ зеландскаго происхожденія; однако, прямыхъ подтвержденій этому не находится.

[6] Замѣтимъ себѣ, что Губертъ ванъ Эйкъ работалъ для Вильгельма, графа голландскаго, а Янъ ванъ Эйкъ состоялъ на службѣ у его брата, епископа Яна, и расписывалъ замокъ въ Гаагѣ. Все это происходило до Оуватера, и, слѣдовательно, Эйки являются скорѣе въ такомъ случаѣ насадителями въ Голландіи «правильной манеры писать пейзажи». Однако, не исключена возможность и того, что Эйки выучились этой «манерѣ» въ Голландіи, но никакихъ подтвержденій, ни въ картинахъ, ни въ документахъ, такого предположенія не находится. За сохраненіе значенія настоящаго разсадника всѣхъ новыхъ завоеваній живописи за Парижемъ и за придворной «интернаціональной» его школой говоритъ возможность по памятникамъ книжной иллюстраціи прослѣдить последовательное развитіе живописи. Въ частности, Вильгельмъ IV и братъ его были столько же голландцами, сколько и «парижанами». Но вотъ искусство братьевъ Лимбурговъ при современномъ знаніи матеріаловъ является все же «скачкомъ». Обязано ли за одно этимъ скачкомъ традиціямъ своей родинѣ или личному дарованію? Кому, въ свою очередь, обязаны Эйки своимъ развитіемъ? Объ ихъ образованіи мы ничего не знаемъ. Свидѣтельство Эшенбаха говоритъ за то, что въ Маасэйкѣ цвѣло искусство еще въ XIII вѣкѣ; повѣривъ ему, можно допустить, что традиціи къ концу XIV вѣка могли тамъ накопиться въ изобиліи



синимъ небомъ, чудесно списанныя съ натуры скалы[17], неизмѣримая растенія начиная отъ магнолій, лавровъ, гранатовыхъ деревьевъ и кончая финиковыми пальмами[18]. Въ фонѣ центральной картины изъ-за холмовъ, въ голубомъ воздухѣ высятся Мюнстерскій соборъ, башни Утрехта, неоконченный Кельнскій соборъ, Сенъ Мартенъ въ Мастрихтѣ. Въ верхнемъ ярусѣ при закрытыхъ створкахъ въ сценѣ «Благовѣщенія» появляется первый голландскій интерьеръ, чистенькая, залитая солнцемъ комната, совершенно уже достойная Питера де Гооха. Черезъ открытыя окна этой горницы взоръ падаетъ на улицы Гента, «пропитанныя» солнцемъ, полныя упоительнаго уюта. Даже въ лучшія времена нидерландскаго городского пейзажа, въ XVII вѣкѣ, никому, за исключеніемъ лишь Вермэра, не удавалось сдѣлать нѣчто столь же непосредственно правдивое и свѣтлое. Немудрено, если въ XV вѣкѣ художники, наслѣдники Эйковъ, довольствовались при случаѣ болѣе скромной формулой «вида изъ окна», повторяя на всѣ лады мягкіе сѣрые эффекты съ разсѣяннымъ свѣтомъ[19] и никогда болѣе не рѣшаясь приблизиться къ яркому солнечному освѣщенію.

Колоссальный прогрессъ ванъ Эйковъ въ живописи (въ частности что касается ихъ пейзажей, оставляющихъ такъ далеко за собой все, что было сдѣлано въ Италіи и во Франціи) можно отчасти приписать ихъ обновленной техникѣ. Когда-то ихъ считали даже изобрѣтателями масляной живописи, но неосновательность этой легенды теперь доказана. Масломъ писали всѣ художники при французскомъ дворѣ, и даже въ Италіи возможность пользованія масломъ была извѣстна еще до XIV вѣка. Но надо отдать справедливость ванъ Эйкамъ (Губерту?) — они настолько подвинули впередъ эту технику, что она, дѣйствительно, могла казаться какъ бы цѣликомъ обновленной ими, лишь съ этого момента масляная живопись получаетъ значеніе чего-то «завиднаго». Въ преимуществѣ масла передъ гуашью (или передъ всякой иной техникой, въ основѣ которой лежитъ пользованіе водой и быстро сохнущими красками) можно убѣдиться, сравнивая (увы, теперь только въ фотографіяхъ) технику миніатюръ Туринскаго часослова съ техникой Гентскаго алтаря. Тамъ одинъ планъ какъ бы «сшивается» съ рядомъ лежащимъ

[17] Спеціалисты готовы точно опредѣлить горныя породы, изображенныя на гентскомъ ретаблѣ, и означить самое мѣсто, гдѣ художникъ могъ найти объекты своего изученія — именно Гермаль близъ Люттиха.

[18] Ф. Розенбергъ ставитъ изображеніе этого «сада» у Эйка въ связь съ описаніемъ сада Боккаччіо въ Декамеронѣ — навѣяннымъ виллой Пальмьери близъ Флоренціи. Финиковая пальма означала Древо Жизни еще во времена Юстиніана. — Откуда попали въ картину экзотическіе мотивы, до сихъ поръ не выяснено. Если допустить, что тѣ части ретабля, гдѣ они встрѣчаются въ наибольшемъ количествѣ, суть произведенія Яна ванъ Эйка, то можно бы считать, что эти мотивы отражаютъ его впечатлѣнія во время путешествія въ 1428 г. въ Португалію и Испанію. Если же авторомъ этихъ частей является Губертъ (и весьма многое говоритъ за это предположеніе), то это объясненіе отпадаетъ, хотя вовсе неизвѣстно, не посѣщалъ ли и старшій братъ юга.

[19] Переданный у Эйка эффектъ солнечныхъ лучей [illegible] XV вѣка [illegible] послѣдующихъ вѣковъ. Въ Италіи къ нему прибѣгаютъ лишь въ двухъ-трехъ случаяхъ за все время расцвѣта ея живописи [illegible] французской живописи [illegible] [illegible] крытомъ воздухѣ.

посредствомъ мелкой штриховки, и отсюда проистекаетъ извѣстная сухость общаго впечатлѣнія. Въ маслѣ же планы мягко сливаются, незамѣтно переходятъ одинъ въ другой, и общее впечатлѣніе, въ значительной степени благодаря этому, при очень яркихъ краскахъ и опредѣленности [illegible], остается слитнымъ. Пресловутый секретъ ванъ Эйковъ состоялъ, вѣроятно, исключительно въ пользованіи «сушками» особаго, чрезвычайно тщательнаго приготовленія, а также въ употребленіи прозрачныхъ лаковъ. По неоконченной картинѣ Яна ванъ Эйкъ въ Антверпенѣ («Св. Варвара») мы можемъ прослѣдить пріемы мастера. Сначала онъ прорисовывалъ всѣ [illegible] контуры коричневымъ нейтральнымъ тономъ, затѣмъ [illegible] тѣни и, наконецъ, проходилъ все поверхъ масляными красками то густо, то прозрачными (лессировками). Рисунокъ и тѣни просвѣчиваютъ [illegible] чрезъ пласты яркихъ, точно эмалевыхъ, поливъ, и этимъ объясняется изумительная красочная глубина картинъ какъ самого Эйка, такъ и всѣхъ его послѣдователей. Съ особенной сноровкой долженъ былъ [illegible] художникъ мѣнять технику, сообразуясь съ каждымъ намѣреніемъ [illegible] при этомъ и должна была служить лучшую службу медленно сохнущая [illegible] масляная краска, которая позволяла живописцу какъ бы вновь [illegible] другой — не рискуя, что одна краска «заплыветъ» другой. [illegible] требовалъ, разумѣется, необычайной выдержки и планомѣрности [illegible] во «скорописцевъ» нидерландская живопись и не дала [illegible] денія носятъ отпечатокъ строгаго, медлительнаго усердія и [illegible] терпѣнія.

Если отъ Гентскаго алтаря обратиться теперь къ остальному творчеству братьевъ ванъ Эйкъ, то мы найдемъ въ немъ всѣ дальнѣйшіе мотивы, отсутствіе которыхъ дѣлаетъ «энциклопедію» Гентскаго алтаря не вполнѣ исчерпывающей. Въ частности, рядъ произведеній ванъ Эйковъ способствуетъ и дальнѣйшему выясненію отношенія ихъ къ пейзажу въ тѣсномъ смыслѣ. Поэтичная картина въ собраніи Кука въ Ричмондѣ — «Три Маріи у гроба Господня» — большинствомъ историковъ приписывается старшему брату. Въ этой крошечной картинѣ переданъ эффектъ ранняго утра: весь первый планъ еще погруженъ въ сумракъ ночи, и фигуры блекло выдѣляются на немъ (при этомъ не соблюдена съ полной послѣдовательностью зависимость освѣщенія отъ одного источника), въ фонѣ же картины, на берегу озера, видны цѣлыя громады Іерусалима, верхи которыхъ слабо освѣщаются зарей. Замѣчательна при этомъ попытка художника сообщить зданіямъ восточный характеръ. Губерту приписываютъ и маленькій складень въ Эрмитажѣ. На лѣвой створкѣ его, позади Распятія, подъ небомъ, по которому плывутъ облака, снова рисуются массы, іерусалимскихъ зданій, сжатыхъ между холмами, а далеко въ глубинѣ синѣютъ горы (выписано все это съ чисто миніатюристской остротой). На правой створкѣ, подъ фигурами торжественно возсѣдающаго въ

небесахъ Христова Судилища, мы видимъ изумительные виды [illegible]: съ одной стороны бушующее и выбрасывающее утопленниковъ море, съ другой — пустынную равнину, изъ-подъ коры которой выкарабкиваются мертвецы[3]. Въ упомянутой выше неоконченной картинѣ Яна «Св. Варвара» (1437 г.) середину занимаетъ недостроенная башня, по обѣимъ сторонамъ которой открываются два кропотливыхъ вида: слѣва — городъ съ замкомъ, высящимся надъ рѣкой, и лѣсомъ, справа — одинъ изъ первыхъ совершенно простыхъ кусковъ незатѣйливой деревенской природы: рядъ мягкихъ холмовъ съ разсаженными по межамъ ивами. Просторъ и даль здѣсь переданы съ тѣмъ болѣе изумительной удачей, что горизонтъ взятъ сравнительно низкій и что художникъ не прибѣгнулъ къ обычному «виду сверху», къ устарѣлому пріему «нагроможденія».

Вообще, Янъ былъ скорѣе «архитектурнымъ»[*], нежели чистымъ пейзажистомъ[*]. Башня св. Варвары на этой картинѣ является чудомъ готики, какъ будто цѣликомъ сочиненнымъ самимъ живописцемъ, и вся эта композиція придумана для архитектуры; даже прелестные пейзажи по сторонамъ — только добавленія къ этому главному. Въ одномъ изъ геніальнѣйшихъ произведеній нидерландской школы, въ «Мадоннѣ съ канцлеромъ Роленомъ» Яна ванъ Эйкъ (Лувръ, 1437 или 1427 годъ?) главную роль опять-таки играетъ архитектура: на первомъ планѣ родъ лоджіи романскаго стиля[**], выходящей на тщательно воздѣланный замковый садикъ, который въ свою очередь замыкается зубчатой стѣной (за этимъ парапетомъ открывается, съ значительной высоты, восхитительный видъ города на рѣкѣ, съ мостомъ, соединяющимъ оба берега, съ массой фигурокъ, оживляющихъ улицы). Мастерство, съ которымъ Эйкъ писалъ архитектуру, осталось непревзойденнымъ и во всѣ послѣдующія времена. Онъ, какъ никто, умѣлъ передавать свѣтотѣнь закрытыхъ помѣщеній или мягкій контрастъ залитаго свѣтомъ простора съ полусумракомъ комнатъ. При этомъ не остается никакого сомнѣнія въ томъ, что ему были извѣстны, по крайней мѣрѣ, основныя правила перспективы, т. е. сведеніе линій къ точкамъ горизонта. Напротивъ того, въ размѣщеніи вертикаловъ онъ, какъ [illegible], придер-

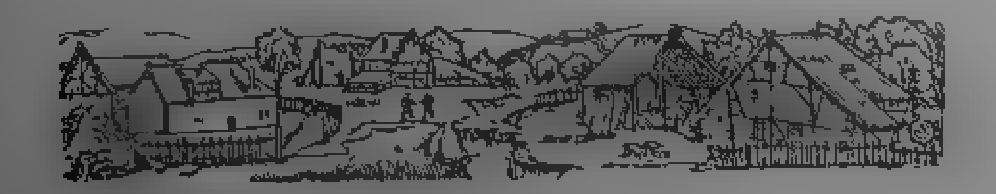
[3] Эту картину любопытно сравнить съ подражающей ей картиной эклектика Петруса Кристуса, считающагося ученикомъ Яна ванъ Эйкъ (Берлинскій музей). Въ эрмитажной картинѣ все — [illegible]

[*] Не можетъ ли тогда бы это свойство въ архитектурному пейзажу помочь разграничить творчество обоихъ братьевъ? Низшій рядъ Гентскаго алтаря, Туринскій часословъ, «Три Маріи» въ собраніи Кука, даже «Распятіе» и «Св. Францискъ» въ Туринской галлереѣ остались бы въ такомъ случаѣ за Губертомъ; тѣ же произведенія, въ которыхъ строгая [illegible] играетъ доминирующую роль, слѣдовало бы отдать Яну.

[**] Удивительно это пристрастіе Эйка къ романскому стилю. Въ этомъ стилѣ, кромѣ Мадонны Ролена, выдержана архитектура Мадонны въ эрмитажномъ «Благовѣщеніи», въ «Мадоннѣ» собранія Густава Ротшильда, въ «Мадоннѣ» франкфуртскаго музея, въ Дрезденскомъ [illegible]

живался одного глазомѣра, и это объясняетъ частыя ошибки въ пропорціи (напримѣръ, чрезмѣрный ростъ фигуръ эрмитажнаго «Благовѣщенія» по отношенію къ залу, въ которомъ онѣ находятся), а также [illegible] его стараніе спрятать основанія колоннъ и другихъ вертикальныхъ массъ.[?] Отсутствіемъ полныхъ теоретическихъ знаній объясняются и ошибки въ передачѣ поверхности пола, который онъ всегда изображаетъ слишкомъ накрененнымъ къ зрителю (напримѣръ, полъ въ «Мадоннѣ Роллена» или въ портретѣ такъ называемой четы Арнольфини»).

Какимъ именно образомъ Эйки писали съ натуры, остается [illegible]. Несомнѣнно, что часть интерьеровъ Яна измышлена имъ и лишь только въ нѣкоторыхъ деталяхъ воспроизводитъ дѣйствительность. Одна лишь комната, въ которой стоятъ супруги Арнольфини[24], передаетъ какъ будто во всѣхъ частяхъ то, что видѣлъ Эйкъ въ то время, когда онъ писалъ [illegible] тельную по правдивости картину. Наружные виды (да и самые [illegible]) въ картинахъ обоихъ братьевъ заключаютъ въ себѣ всегда [illegible] острой наблюдательности натуры съ ошибками, выдающими [illegible] невозможно рѣшить — составлены ли эти картины по этюдамъ или [illegible] прямо и по частямъ съ натуры (причемъ въ такомъ случаѣ [illegible] можно было бы объяснить лишь неумѣлостью въ комбинированіи [illegible]. Портреты Яна заставляютъ думать, что именно послѣдній [illegible] его обычнымъ, между тѣмъ какъ «Св. Варвара», какъ будто цѣликомъ [illegible] ненная, доказываетъ, что Эйкъ могъ по всякомъ случаѣ [illegible] ненное» по памяти, пользуясь отдѣльными этюдами лишь для [illegible] отдѣльн[illegible]. Несомнѣнно, что «декорація» перваго плана въ «Мадоннѣ Роллена» есть нѣчто сочиненное, подстроенное, но пейзажъ въ фонѣ такой [illegible] вый и убѣдительный, можетъ быть дѣйствительно писанной съ натуры [illegible]. Идентифицировать городъ, къ сожалѣнію, не удалось: одни хотятъ здѣсь видѣть Люттихъ, другіе — Мастрихтъ, третьи — даже Ліонъ.

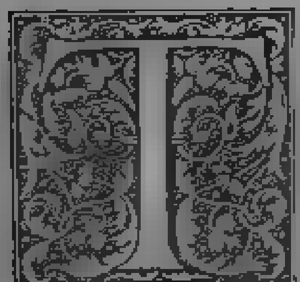


[illegible] занимается этимъ вопросомъ Karl [illegible]

[24] [illegible]

Дирикъ Боутсъ. Пейзажъ въ картинѣ „Сборъ манны“. Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ

IV.



ТВОРЕНІЕ братьевъ ванъ Эйкъ охватываетъ въ цѣлом[illegible] элементы пейзажа и возводитъ каждый изъ нихъ до во[illegible]можнаго въ то время и при тогдашнихъ научныхъ (перспективныхъ) данныхъ совершенства. [illegible] ими разрѣ[illegible]таны «пространственность» — передача трехъ измѣрен[illegible] «задачи свѣта», «задачи настроенія» [illegible] Мастера Роллена «Три Маріи у гроба» [illegible] святой Маріи» [illegible] передача характера каждаго отдѣльнаго вещества въ изображеніи скалъ, холмовъ, камней, деревьевъ, цвѣтовъ. [illegible] часто бывала достигнута органическая связанность общаго и даже намѣчены основныя положенія перспективнаго построенія. Послѣдующимъ худож[illegible]никамъ XV вѣка въ Нидерландахъ оставалось лишь идти по ихъ сто[illegible] вполнѣ, однако, возможно, что многіе снова и вполнѣ самостоятельно находили то, что уже было открыто Эйками. [illegible]

тождественность эта получается зачастую сама собой, какъ продуктъ однородныхъ культурныхъ условій.

Насъ поэтому не долженъ волновать остающійся неразрѣшеннымъ вопросъ — находились ли въ какомъ либо личномъ общеніи Роже ванъ-деръ Вейденъ, «мастеръ Флемальскаго алтаря», Кристусъ, Оуватеръ и Боутсъ съ Эйками. Всѣ даже самыя хитрыя комбинаціи и художественно-критическія построенія останутся въ этой области, за отсутствіемъ положительныхъ документовъ, гипотетичными. Мы не знаемъ, когда родился Роже, кто былъ старше — онъ или «мастеръ Флемаля», мы отказались отъ мнѣнія, что мастеръ изъ Флемаля и Даре — одно и то же лицо; относительно года рожденія Боутса мы колеблемся между 1400, 1415 и 1425 гг.; наконецъ, Оуватеръ — только имя. Остаются ихъ произведенія, изъ которыхъ значительное число имѣетъ документальныя удостовѣренія, другія могутъ быть приписаны извѣстнымъ именамъ по сходственнымъ чертамъ. И вотъ оказывается, что всѣ эти нидерландскія картины вплоть до появленія Герарда Давида (и [illegible] Метсиса) принадлежатъ къ той же «семьѣ», что и творенія Эйковъ [illegible]; однако, опасно рѣшать въ ту или другую сторону вопросъ, означаетъ ли это явленіе какую-то ученическую зависимость, цѣль личной [illegible] или же эти «родственныя явленія» — не что иное, какъ [illegible] общей культуры, обладающіе лишь случайными и частичными [illegible].

Во всякомъ случаѣ, каждый изъ большихъ мастеровъ [illegible] всѣмъ формулы свой личный вкусъ и разрабатываетъ сообразно [illegible] или другую часть общаго достоянія. Въ сравненіи съ твореніями [illegible] Эйковъ все это, правда, только «фрагменты», но эти фрагменты [illegible]чаются между собой и дополняютъ другъ друга.

Задачи освѣщенія рѣшены съ наибольшей послѣдовательностью (въ нѣсколькихъ случаяхъ съ успѣхомъ даже въ сравненіи съ Эйками) у Дирка Боутса. Къ шедеврамъ нидерландской живописи XV вѣка принадлежатъ его «Св. Христофоръ» и «Сборъ манны» (обѣ картины въ Мюнхенѣ). Особенно поразительна первая изъ этихъ картинъ, предвѣстница восхитительныхъ твореній Альтдорфера, Клода Лоррена, Тернера. Святой великанъ шагаетъ между скалистыми берегами рѣки, вырисовываясь силуэтомъ на фонѣ озареннаго неба, отражающагося въ водной поверхности. Мелкія волны бѣгутъ отъ ногъ святого и устремляются прямо на зрителя, который самъ какъ бы находится посреди теченія. Этому движущемуся узору волнъ соотвѣтствуетъ узоръ рыхлыхъ, поалѣвшихъ облаковъ, окружающихъ восходящее свѣтило. Замѣчательна здѣсь не только наблюдательность, съ которой переданы разныя детали и помощью которой достигнутъ эффектъ бьющаго изъ фона свѣта, но въ особенности трепетная жизненность, разлитая по всей природѣ и такъ контрастирующая съ превосходно написанной, но неуклюже нарисованной деревянной и лишенной всякой осмысленности фигурой Христофора.

Этотъ же контрастъ между жизненно схваченной природой и мертвенностью, бездушностью фигуръ наблюдается и въ другихъ картинахъ Боутса. И не только пейзажъ передаетъ мастеръ прекрасно — тонкій красочникъ и величайшій техникъ, Боутсъ бесподобно изображаетъ всякую «мертвую натуру», начиная съ подробностей одежды и кончая цѣлыми интерьерами.

Контрастъ между великолѣпіемъ сценарія у Боутса и жалкой угловатостью его дѣйствующихъ (вѣрнѣе, бездѣйствующихъ) лицъ особенно поражаетъ въ «Сборѣ манны», одной изъ картинъ, составлявшей, вмѣстѣ съ рядомъ другихъ, шедевръ мастера — большой ретабль, исполненный за время съ 1464 по 1468 годъ для коллегіальной церкви въ Лувэнѣ. На картинѣ «Сборъ манны» пейзажъ носитъ почти патетическій характеръ. Надъ зеленой равниной, изъ которой угрожающе торчатъ сизо-коричневыя или блѣдно-сѣрыя злыя скалы, наплыли черно-синія облака. Все написано съ громаднымъ умѣніемъ, съ величайшимъ вниманіемъ и знаніемъ. Не знаешь, чѣмъ любоваться больше: выпиской ли деталей (напримѣръ, слоями и трещинами въ камняхъ), или общимъ жуткимъ настроеніемъ надвинувшейся грозы (передъ этой картиной особенно вспоминаются слова Іоанна Молануса: «claruit inventor in describendo rure»). Наслажденіе не исчезаетъ, если мы отъ пейзажа перейдемъ затѣмъ къ глубокимъ, сочнымъ, эмалевымъ краскамъ, въ которыхъ исполнены костюмы фигуръ (прямо поразительно переданы матеріалы, изъ которыхъ эти костюмы сдѣланы). Но очарованіе пропадаетъ, какъ только отъ пейзажа и костюмовъ мы перейдемъ къ самимъ фантошамъ, одѣтымъ въ великолѣпные наряды (Боутсъ позаботился одѣть ихъ въ современные ему европейскіе костюмы) и размѣщеннымъ въ неловкихъ и безсмысленныхъ позахъ, съ одинаковымъ у всѣхъ выраженіемъ лицъ, среди чудеснаго пейзажа. Все здѣсь исполнено жизни за исключеніемъ того, что должно бы явиться предѣльнымъ выраженіемъ жизненности — человѣческихъ образовъ.

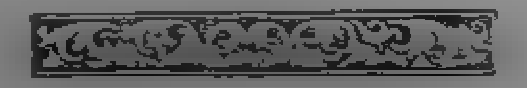
Картинъ Боутса немного, и всѣ онѣ относятся къ поздней эпохѣ его дѣятельности. Самыя свѣдѣнія о немъ лично начинаются только съ 1447 года, когда онъ появляется въ Лувэнѣ, гдѣ онъ женится на богатой дѣвушкѣ (носившей прозвище Metten Gelde) и поселяется навсегда въ этомъ городѣ, исполняя впослѣдствіи оффиціальную должность городского живописца (portrateur). Онъ былъ родомъ изъ Гарлема, но когда онъ родился, остается до сихъ поръ мучительной загадкой; точно такъ же неизвѣстно, кто былъ его учителемъ. Не исключена вѣроятность, что Боутсъ многимъ обязанъ личному общенію съ Яномъ ванъ Эйкомъ (находившимся одно время при дворѣ въ Гаагѣ), но возможно также, что онъ пользовался наставленіями Оуватера (который въ свою очередь могъ быть ученикомъ одного изъ Эйковъ). Вся тьма въ вопросѣ о художественныхъ источникахъ Боутса съ момента же (1468 г.), когда его дѣятельность становится для насъ ясной, благодаря сохранившимся достовѣрнымъ произведеніямъ, онъ [illegible]



[illegible]

[illegible]

[illegible] какъ напримѣръ дверь [illegible] передъ нею [illegible] въ перспективѣ [illegible] окна или еще [illegible] дверь изъ за стѣнки крыльца. Но опять таки [illegible] какъ бы [illegible] въ [illegible] передъ тѣмъ деревяннымъ [illegible] очень [illegible] безжизненнымъ [illegible] которые занимаетъ середину композиціи. И какъ опять [illegible] съ этими [illegible] совершенно живое [illegible] справа у буфета человѣка видимо цѣликомъ списаннаго [illegible] съ натуры и вѣроятно [illegible] не чѣмъ инымъ какъ его [illegible] изображеніемъ.



[illegible]

Роже ванъ деръ Вейденъ (или Боутсъ?). Пейзажъ въ картинѣ «Посѣщеніе [illegible]» [illegible] въ Мюнхенѣ

V



ОСОБЕННОСТЬЮ Роже ванъ деръ Вейдена и «Мастера Флемальскаго алтаря» является, въ противоположность Боутсу, извѣстный индифферентизмъ къ пейзажу. Оба они типичные скульпторы (существуетъ даже предположеніе, что Роже занимался скульптурой), и имъ важнѣе всего пластичность, посредствомъ которой они стараются придать особенную убѣдительность своимъ сценамъ. Мастеръ Флемаля въ самыхъ значительныхъ своихъ картинахъ («Флемальскій алтарь» во Франкфуртѣ) оставилъ золотой и узорчатый фонъ примитивовъ. Также поступаетъ Роже въ своемъ потрясающемъ «Снятіи со Креста» (Эскуріалъ)*. Когда Роже пишетъ на фонѣ пейзажи, то они всегда почти

* Литература о Роже ванъ деръ Вейденѣ [illegible] [illegible] ... [illegible] Schönau, Strassburg, Heitz, [illegible]

невозмутимаго спокойствія; имъ именно назначено играть лишь роль фона, въ дѣйствіи же они не принимаютъ участія. Преимущественно мы видимъ мятые песчаные холмы, какіе встрѣчаются въ окрестностяхъ Брюсселя, съ замками на нихъ, съ рядами и группами низкихъ деревьевъ. Впрочемъ, особенностью Роже можно считать его «пленэризмъ». Онъ избѣгаетъ густыхъ тѣней и контрастныхъ сопоставленій. Даже внутренности церквей (или тѣ готическія бесѣдки, въ которыхъ онъ любитъ помѣщать драматическіе эпизоды) полны холодной и равномѣрной озаренности[27]. Ему чуждо разнообразіе эффектовъ вечера, ночи, яркаго солнца — то именно, что придаетъ творенію Боутса столько жизненности.

Характерна для Роже его варіація на тему «Ролленовской Мадонны» — картина «Святой Лука, пишущій портретъ Богоматери», прекрасная копія съ которой (или повтореніе?) имѣется у насъ въ Эрмитажѣ. Въ «Ролленовской Мадоннѣ» все дышитъ теплымъ вечернимъ воздухомъ. Тонъ неба, далей и города слегка розоватый, и сумерки уже окутываютъ лоджію перваго плана. Сильный (но въ то же время мягкій) свѣтъ на самыхъ фигурахъ является при этомъ условностью, которой не сумѣлъ преодолѣть Эйкъ: вѣдь главныя священныя фигуры должны были быть видимы съ полной отчетливостью, и отступленіе отъ этого правила сошло бы за родъ иконографической ереси[28]. Не такъ въ варіантѣ Роже. Здѣсь все дѣлится въ холодномъ ровномъ полуденномъ свѣтѣ. Дали имѣютъ въ себѣ рѣзкость вѣтренаго дня, и вѣтеръ дѣйствительно рябитъ рѣку; лоджія же перваго плана не обладаетъ горячимъ уютнымъ полутономъ, какъ у Эйка. Все вырисовывается съ полной отчетливостью, все «гранено» въ строгой, равномѣрно выдержанной пластичности.

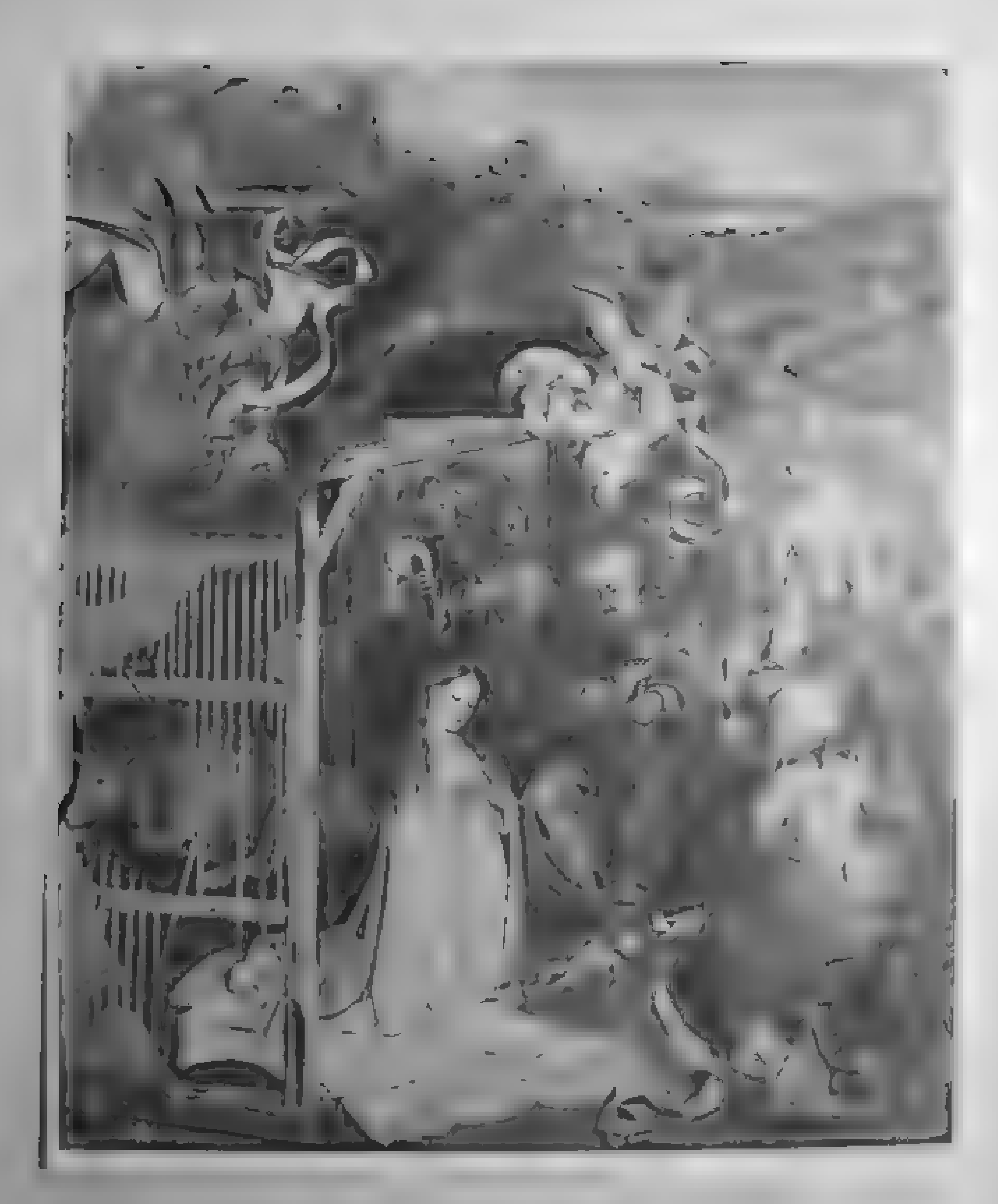
Впрочемъ, къ концу жизни (не подъ впечатлѣніемъ ли путешествія въ Италію?) отношеніе главы брюссельской школы къ пейзажу мѣняется. Помянутая картина «Св. Лука» принадлежитъ также къ этому позднему времени и уже отличается тѣмъ, что пейзажу отведено очень значительное мѣсто. Но въ совершенно новомъ свѣтѣ представляется Роже въ своемъ мюнхенскомъ «Поклоненіи волхвовъ», въ которомъ появляется неожиданная «теплая свѣтотѣнь», пейзажъ получаетъ вполнѣ «деревенскій» характеръ, а въ глубинѣ развертывается сказка сложнаго фантастическаго города — совершенно достой-

[illegible] 1856. [illegible] 1870 [illegible] статья [illegible] [illegible] Попытка различать двухъ Роже [illegible] одного — брюссельскаго, и другого — брюж[illegible] съ большой послѣдовательностью проводилась [illegible] [illegible] Роже.

[illegible]

считаться [illegible] свѣтлая картина [illegible] Эйкъ [illegible] только въ [illegible] «Мадоннѣ въ готическомъ соборѣ» лучшій экземпляръ въ Берлинѣ. Характерно для [illegible] искусства Роже [illegible] что онъ избѣгаетъ изображенія уютныхъ обывательскихъ комнатъ (въ рѣдкихъ исключеніяхъ [illegible] принадлежатъ интерьеры [illegible] створокъ Іоанновскаго алтаря въ Берлинѣ).

[28] [illegible] XVI вѣкѣ.



наго изображенія Живовъ. Нѣкоторые хотятъ видѣть въ этомъ произведеніи участіе Мемлинга, повидимому бывшаго въ эти годы ученикомъ Роже, другіе же цѣликомъ относятъ эту картину къ произведеніямъ Мемлинга, несмотря на значительную разницу въ ея фигурахъ и типахъ съ обычными дѣйствующими лицами послѣдняго мастера [22].

Мастеръ «Флемальскаго алтаря» [23] подходитъ въ своемъ отношеніи къ свѣту и по своей красочности къ Роже [24]. Его гамма также преимущественно холодна и свѣтла, его техника жестка и отчетлива. Видамъ на открытомъ воздухѣ онъ предпочитаетъ изображенія внутреннихъ помѣщеній или же ставитъ свои фигуры на архаическій золотой фонъ. Съ видимымъ наслажденіемъ и съ равномѣрнымъ (иногда слишкомъ равномѣрнымъ) усердіемъ выписываетъ онъ детали обстановки, мебель, посуду, архитектурныя части и при этомъ пренебрегаетъ окутывать все написанное общей свѣтотѣнью. Впрочемъ на правой створкѣ «Алтаря Мероде» (Брюссель) онъ открываетъ окно комнаты св. Іосифа на городскую площадь, похожую на тѣ городскія ведуты, которыя мы видимъ на створкахъ Гентскаго ретабля, но сейчасъ же рядомъ окно въ средней картинѣ того же триптиха онъ закрываетъ рѣшетчатой ставней. Милые тихіе, освѣщенные ровнымъ свѣтомъ ландшафты глядятъ въ окна на его створкахъ въ Мадридскомъ музеѣ, но дѣятельной роли въ общемъ настроеніи картины имъ не отведено. Характерна хотя бы слѣдующая несообразность: на правой створкѣ св. Варвара одѣта въ зимнее теплое платье и позади нея топится желтымъ пламенемъ каминъ, а между тѣмъ видъ въ окно зеленый лѣтній, а въ кружкѣ, стоящей на низкомъ стулѣ, воткнутъ также лѣтній цвѣтокъ — ирисъ. Въ лѣвой изъ мадридскихъ створокъ вниманіе приковывается выпуклымъ круглымъ зеркальцемъ, подобнымъ тому, которое украшаетъ стѣну комнаты «Арнольфини»; на этотъ разъ искривленное отраженіе комнаты въ зеркалѣ какъ будто цѣликомъ списано съ натуры, и это указываетъ на то, что «Флемалецъ» въ нѣкоторыхъ случаяхъ прибѣгалъ и къ чисто реалистическимъ пріемамъ живописи.

Лишь въ одной картинѣ этого энигматическаго мастера — въ «Поклоненіи пастуховъ» Дижонскаго музея — пейзажу отведена главная роль, и здѣсь «Флемалецъ» превосходитъ и Гуса, и Боутса, и даже Питера Брейгеля. Вне

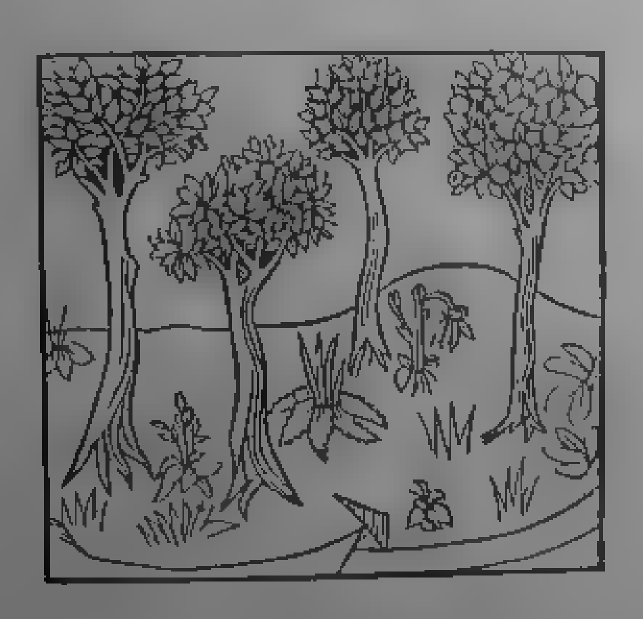
---

[22] Существуетъ [illegible] Мемлинга [illegible] Роже [illegible]

[23] Литература о «Мастерѣ Флемаля»: [illegible] Der Meister von Flémalle [illegible] L'exposition des primitifs [illegible] Benoit, «Cain du Cœur ou le Maître de Flémalle» [illegible] de l'art et de la curiosité, 1899 [illegible] Master of Flémalle [illegible]

[24] Какъ [illegible] двухъ художниковъ, по- [illegible] и къ Флемалю — [illegible] во Франкфуртѣ [illegible] отождествляетъ его съ Жакомъ Даре [illegible] 1432 по 1458 г. [illegible] именемъ «Флемаля», съ достовѣрными произведеніями Даре — художника, въ свое время хотя и знаменитаго, [illegible] далеко уступающаго Мастеру Флемаля. [illegible] Роже [illegible] не встрѣчаютъ общаго признанія. (См. [illegible]) [illegible] Hulin.

чальные этюда съ натуры производитъ жалкій низкій хлѣвъ, на порогѣ котораго стоитъ одѣтая въ бѣлое (съ голубыми тѣнями) Богоматерь, погруженная въ молитву передъ раскинувшимся на землѣ только что родившимся Христомъ. Хлѣвъ крытъ соломой, его глинобитная облицовка частью обвалилась и видна также на половину поломанная [illegible] соломой. За этой хижиной стелется далекій видъ [illegible] тера — одинъ изъ тѣхъ видовъ, что тянутся, сѣрые [illegible] между неугомоннымъ дождемъ вдоль дорогъ, пролегающихъ по средней [illegible]. Въ глубинѣ извивается изломанная дорога, усаженная по краямъ [illegible] деревьями. Она приводитъ къ низкимъ приземистымъ [illegible] изъ-за которыхъ торчатъ церкви, дома и [illegible] дальше виднѣется озеро, окаймленное невысокими холмами. [illegible] (около 1440-хъ годовъ) стоитъ особнякомъ больше всего напоминаетъ онъ меланхолическіе пейзажи XIX вѣка. Въ смыслѣ [illegible] означаетъ такое же совершенствованіе формулъ бра[illegible] въ смыслѣ освѣщенія, представляетъ картина [illegible] «Примитивъ» сказывается (кромѣ фигуръ) лишь въ [illegible] восходящаго изъ-за горъ слѣва «золотого» солнца, въ бандероляхъ съ надписями, орнаментально извивающихся среди композиціи, [illegible] условныхъ позахъ персонажей.





Петрусъ Кристусъ. Рождество Христово (1452 г.). Берлинскій музей

VI



АЗОБРАННЫМИ произведеніями и вообще дошедшими до насъ образцами далеко не исчерпывается творчество нидерландцевъ въ XV вѣкѣ, а въ свое время это творчество было прямо баснословнымъ по продуктивности и высокому мастерству [32]. Однако въ томъ матеріалѣ второстепеннаго разряда (и все же столь высокаго качества!), который имѣется въ нашемъ распоряженіи и который зачастую есть лишь блѣдное отраженіе искусства главнѣйшихъ мастеровъ, интересъ для исторіи

32) О цѣломъ рядѣ значительныхъ картинъ [illegible] говоритъ намъ Мандеръ, какъ о погибшихъ уже въ его время, и какое чудовищное количество не насчитывается теперь изъ тѣхъ, [illegible]



Гуго ванъ деръ Гусъ. Пейзажъ на правой створкѣ алтаря Портинари (около 14[illegible]0 г.). Галлерея Уффици во Флоренціи.

пейзажа представляетъ лишь небольшое количество произведеній; остальные безъ личнаго чувства повторяютъ однѣ и тѣ же схемы. Среди этихъ картинъ выдѣляются нѣсколько произведеній Петруса Кристуса (род. около 1420 года, умеръ въ Брюгге въ 1472 г.), еще недавно считавшагося ученикомъ Яна ванъ Эйка и дѣйствительно подражавшаго ему болѣе чѣмъ кому-либо другому. Съ Кристусомъ мы встрѣтимся впослѣдствіи при изученіи исторіи бытовой живописи, въ которой онъ играетъ болѣе важную роль, но и въ пейзажѣ онъ заслуживаетъ извѣстнаго вниманія, хотя все, что имъ сдѣлано, и носитъ нѣсколько вялый, безжизненный оттѣнокъ. Вполнѣ прекрасный пейзажъ разстилается лишь за фигурами брюссельскаго «Плача надъ Тѣломъ Господнимъ»: типичный фламандскій видъ съ мягкими линіями возвышенностей, на которыхъ стоятъ замки, съ рядами деревьевъ, разсаженныхъ въ долинахъ или взбирающихся тонкими силуэтами по склону размежеванныхъ холмовъ.

мыхъ важныхъ, о которыхъ онъ упоминаетъ! Сколько знаменитыхъ въ свое время художниковъ извѣстны теперь лишь по именамъ и, съ другой стороны, сколько картинъ остаются безыменными.

тутъ же — небольшое озеро, дорога, вьющаяся между полями, городокъ съ церковью въ далекѣ — все это подъ яснымъ утреннимъ небомъ. Но къ сожалѣнію, аттрибуція этой картины Кристусу вызываетъ большія сомнѣнія.

Надо впрочемъ, замѣтить что и въ достовѣрныхъ картинахъ мастера въ Берлинскомъ музеѣ едва ли не лучшая часть — именно пейзажи. Особенно привлекателенъ пейзажъ въ «Поклоненіи Младенцу». Отдѣляющей рамой служатъ здѣсь убогія, приставленныя къ скалистымъ глыбамъ навѣсъ какъ будто цѣликомъ списанный съ натуры. Позади этой «хижины» и одѣтыхъ въ темное фигуръ Богоматери, Іосифа и повитухи Сивиллы курчавятся склоны низкихъ холмовъ, между которыми въ небольшой зеленой долинѣ пріютилась роща юныхъ деревьевъ. На опушкѣ пастухи внемлютъ летящему надъ ними ангелу. Мимо нихъ къ городской стѣнѣ ведетъ дорога и отвѣтвленіе ея вползаетъ на лѣвый холмъ, гдѣ подъ рядомъ ивъ, виднѣется крестьянинъ, гонящій осла съ мѣшками. Все дышитъ удивительнымъ миромъ, однако нужно сознаться, что связи съ изображеннымъ моментомъ, въ сущности, нѣтъ никакой. Передъ нами день весна — нѣтъ и попытки въ чемъ либо означить «рождественское настроеніе». У «Флемаля» мы видимъ по крайней мѣрѣ что-то торжественное во всей композиціи и стремленіе изобразить декабрьское нидерландское утро. У Кристуса все дышитъ пасторальной граціей и чувствуется полная неспособность художника углубиться въ предметъ.[23] Тѣ же черты мы встрѣтимъ и въ пейзажахъ всѣхъ другихъ второстепенныхъ мастеровъ средины XV вѣка: Даре, Мэйре и десятковъ безымянныхъ.

Тѣмъ-то и замѣчательна геніальнѣйшая картина Гуго ванъ-деръ Гуса.[24]

---

[23] Выше я указывалъ на спокойный пейзажъ въ картинѣ «Страшный Судъ» (1452 г.) Кристуса и на то, какъ тамъ переданы дали. Напрасно хотятъ въ этомъ пейзажѣ берлинской картины видѣть пользованіе эйковскими шаблонами, перешедшими къ Кристусу отъ Эйка. Христово Судилище передано обоими художниками согласно принятой вообще иконографіи, но иначе, независимо другъ отъ друга. Достойно вниманія и то, что въ этой картинѣ «Суда» впервые проглядываетъ попытка найти самую формулу передачи пространства посредствомъ окраски разныхъ плановъ въ различные ровные, взятые съ натуры, но условно сопоставленные тона. Однако такая формула трактовки дали въ XV вѣкѣ подверглась отступленіямъ и напоминаетъ еще то, изъ чего она выросла — схематическіе пріемы раннихъ миніатюръ. Лишь позже въ XVI вѣкѣ, формула [illegible] утвердилась [illegible] въ картинѣ Кристуса [illegible] нѣкоторыя [illegible] трехъ тоновъ: первый планъ имѣетъ зеленовато-коричневую окраску, второй — зеленовато-сѣрую, третій — [illegible]. — Изъ другихъ пейзажей Кристуса укажемъ еще городской каналъ, видимый въ открытую дверь комнаты Маріи въ «Благовѣщеніи» Берлинскаго — мотивъ, [illegible] Питера де Гоха, и [illegible] замокъ, [illegible] зеленый холмъ, видимый въ окно на той же картинѣ. Въ послѣднемъ случаѣ Кристусъ прибѣгнулъ къ остроумному «фокусу» для придачи убѣдительности. Продолженіе холма съ замкомъ видно во второе окно и надъ упомянутымъ пейзажемъ съ каналомъ. [illegible] два отверстія для того какъ будто только и сдѣланы, чтобы дать впечатлѣніе чего-то дѣйствительно существующаго и органически связаннаго позади декораціи комнаты на первомъ планѣ. Подобныя ухищренія указываютъ съ ясностью, что именно радовало и интересовало среднюю массу художниковъ того времени, что было «модой», «недавнимъ откровеніемъ» и завоеваніемъ; вѣдь фигуры на той же картинѣ Кристуса кукольны и скучны до послѣдней степени. Но, разумѣется, отдаться всецѣло пейзажу не могло еще тогда придти въ голову «живописцу иконъ». Въ «миніатюрѣ» [illegible] — тамъ уже [illegible], какъ мы [illegible] пейзажи въ иллюстраціяхъ братьевъ Лимбургъ и Губерта ванъ-Эйка, [illegible] тамъ мѣсто имъ было только внѣ «самой книги», внѣ текста молитвенника, а именно — въ чистосвятскомъ отдѣлѣ Календаря.

[24] См. Alphonse W[illegible] «H[illegible] vie et ses oeuvres», Bruxelles, 1874. Гусъ [illegible]



Гертгенъ ванъ Синтъ Янсъ. Пейзажъ въ картинѣ «Сожженіе останковъ Іоанна Крестителя». В.

Алтарь Портинари (во Флоренціи въ Уффиціяхъ), [illegible] подъ первый среди нидерландцевъ пытается рѣшительнымъ и последовательнымъ образомъ провести связь между настроеніемъ самого драматическаго дѣйствія и пейзажнаго фона. Нѣчто подобное мы видѣли въ дижонской картинѣ «Флемаля», но какъ далеко ушелъ впередъ отъ этого опыта предшественника Гуго ванъ деръ Гусъ, работая надъ картиной, заказанной ему богачемъ Томмазо Портинари (представителемъ въ Брюгге торговыхъ дѣлъ Медичисовъ) и предназначенной для отсылки во Флоренцію! Возможно, что у самого Портинари Гусъ видѣлъ картины любимыхъ Медичи художниковъ Беато Анджелико, Филиппо Липпи, Бальдовинетти. Возможно и то, что въ немъ заговорило благородное честолюбіе показать флорентийцамъ превосходство отечественнаго искусства. Къ сожалѣнію, мы ничего не знаемъ о Гусѣ, кромѣ довольно подробнаго (но все же ничего не выясняющаго) разсказа объ его помѣшательствѣ и смерти. Что же касается того, откуда былъ онъ родомъ, кто былъ его учителемъ, даже что написалъ онъ кромѣ Алтаря Портинари, то все это остается подъ покровомъ тайны. Одно лишь явствуетъ, хотя бы изъ изученія его картины во Флоренціи: это исключительная для нидерландца стремительность, [illegible] смѣлость его творчества. Въ Гусѣ соединились въ одно неразрывное цѣлое и драматическая пластика Рожэ, и глубокое чувство правды Эйковъ. Къ этому прибавилась его личная особенность: какая-то

прекрасная патетическая нота, какой-то нѣжный, но отнюдь не разслабленный сентиментализмъ.

Мало въ исторіи живописи картинъ, которыя были бы полны такого трепета, въ которыхъ такъ сквозила бы душа художника, вся чудесная сложность ея переживаній. Если бы даже мы не знали, что Гусъ ушелъ въ монастырь отъ міра, что тамъ онъ велъ какую-то странную полусвѣтскую жизнь, занимая почетныхъ гостей и пируя съ ними, что затѣмъ имъ овладѣлъ мракъ безумія, — одинъ «Алтарь Портинари» говорилъ бы намъ о больной душѣ ея автора, о влеченіи ея къ мистическому экстазу, о сплетенности самыхъ разнородныхъ въ ней переживаній. Сильный, холодный тонъ триптиха, одинокій во всей нидерландской школѣ, звучитъ какъ чудесная и глубоко печальная музыка.

«Алтарь Портинари» былъ отправленъ въ началѣ 1470-хъ годовъ въ чужія страны и тамъ произвелъ колоссальное впечатлѣніе, частью даже выразившееся въ прямыхъ подражаніяхъ, исполненныхъ первоклассными мастерами. Самъ Гусъ ушелъ изъ жизни и заболѣлъ тяжелымъ недугомъ. Не слѣдуетъ ли въ этихъ двухъ фактахъ видѣть объясненіе того, что его твореніе осталось въ самихъ Нидерландахъ одинокимъ? Или онъ былъ настолько выше средняго уровня, что не откуда было взяться преемникамъ его? Правда, по всей своей системѣ, по «школѣ», и Гусъ наслѣдникъ Эйковъ. И его нельзя исключить изъ ихъ потомства. Кое-что указываетъ даже на то, что онъ долженъ былъ изучать произведенія обоихъ братьевъ, изъ которыхъ младшій умеръ тогда, когда Гусъ былъ еще ребенкомъ. Но все же среди ровнаго однороднаго творчества нидерландцевъ, среди ихъ методизма и идиллической апатіи трепещущее и жуткое искусство Гуса дѣйствительно стоитъ особнякомъ.

И вотъ что замѣчательно: сюжетъ алтаря чисто идиллическій — Рождество Христово — «Weihnachten» передано съ полной убѣжденностью и съ полной убѣдительностью. Это лучшая иллюстрація начала евангельской мистеріи во всей исторіи христіанскаго искусства. Но идиллія эта проникнута какими-то тайными пророчествами будущаго страданія и горя. Все въ ней какъ будто радостно, торжественно, празднично, и въ то же время изъ картины какъ бы несется погребальный звонъ. Картина Гуса дѣйствуетъ какъ нѣкоторые готическіе храмы. Душа несется свободнымъ порывомъ въ высь, хвалитъ Создателя, радуется бытію и молитъ о счастьѣ, а въ концѣ концовъ смиряется, покоряется, омрачается и все же продолжаетъ хвалить, хвалить отъ благодарнаго, но и разбитаго сердца.

Можно спорить противъ тѣхъ, которые хотятъ выставить Гуса какъ художника, ушедшаго впередъ въ смыслѣ техники. Техника его слабѣе техники напр. Эйка и даже Боутса и немногимъ лучше сухой техники «Флемальца» или Роже. Въ смыслѣ знанія онъ даже отсталъ отъ нѣкоторыхъ. Декорація средней картины «Алтаря» построена въ перспективномъ смыслѣ хуже



Гортензъ ванъ Саннъ Иисъ. Св. Іоаннъ въ пустынѣ [illegible]

нежели аналогичныя декораціи Роже и Эйковъ. [illegible] [illegible] Младенецъ [illegible] сравнительно [illegible] горизонтъ. [illegible] тамъ, гдѣ именно [illegible] Капелла [illegible] тамъ, гдѣ онъ ее помѣщаетъ. Въ [illegible] опять тѣ же [illegible] недочеты, прямо странные для поздняго времени написанія картины — 70-хъ годовъ XV вѣка. Недочеты эти [illegible] главнымъ образомъ [illegible] пропорціи между зданіями и передними фигурами. Однако все это не играетъ никакой роли въ общемъ эффектѣ грандіознаго цѣлаго, дышащаго глубочайшимъ проникновеніемъ въ жизнь природы, людей и вещей.

Особенно волнуетъ пейзажъ правой створки — раннее утро [illegible] зимы. Нѣжнымъ [illegible] узоромъ вырисовываются на фонѣ блѣдно-желтой зари макушки высокихъ буковъ. Подъ ними темными скелетами [illegible] мягкіе оливково-зеленые бугры. Слѣва у небольшого пруда изъ-за группы деревьевъ виднѣется невзрачный деревенскій домъ, окруженный оголенной черной рощицей. Атмосфера холодная и разрѣженная передана съ совершенствомъ, которое осталось непревзойденнымъ. Освѣщенность неба у горизонта доходитъ почти до рѣзкаго блеска: вотъ-вотъ сейчасъ оно озарится солнцемъ; вверху же оно переходитъ въ унылую ночную синеву. По небу плывутъ рыхлыя, уже набухшія, сулящія дождь облака. Въ такое утро слышишь каждый звукъ: все замерло, насторожилось, все тихо и печально. Кажется, что различилъ бы говоръ самыхъ отдаленныхъ спутниковъ трехъ волхвовъ, приближающихся по извилинамъ дороги и то скрывающихся за возвышенностями, то снова появляющихся на открытыхъ мѣстахъ.

Чудно-хороша и декорація въ средней картинѣ, изображающей поклоненіе пастуховъ Младенцу. Свѣтовой эффектъ почти тотъ же. Но здѣсь мы передвинулись ближе къ востоку, который предполагается влѣво отъ середины картины. Солнце должно появиться черезъ нѣсколько секундъ, и уже все ясно очерчивается, отражая ярко-бѣлую утреннюю зарю; предметы даже отбрасываютъ отъ себя тѣни. Рѣзко отчетливо видны овѣянные предутренней свѣжестью холмы и деревенскіе прилѣпившіеся къ скалѣ домики, служащіе фономъ для картины. Черезъ калитку передъ ними можно, приближаясь къ авансценѣ, проникнуть въ небольшое огороженное пространство, среди котораго находится хлѣвъ — пристанище Святого Семейства. Самый хлѣвъ предполагается какъ одна изъ служебныхъ построекъ при небольшомъ господскомъ домѣ готической архитектуры. Изъ-подъ крыши хлѣва вырисовывается освѣщенная [illegible] а также оставшаяся въ тѣни деревянная [illegible] на каменныхъ столбахъ. Архитектура перваго плана имѣетъ видъ не столько развалинъ, сколько чего-то недостроеннаго и случайно отведеннаго для скота.

Въ своемъ мѣстѣ мы укажемъ на изумительный реализмъ, пропитывающій эту картину во всемъ, что касается до типовъ и движенія дѣйствующихъ лицъ. Но какъ только отъ общаго впечатлѣнія мы переходимъ къ деталямъ, такъ сейчасъ же убѣдимся, до какой степени Гусъ [illegible] тельность природу. Что за поэзія натюръ-мортъ передняго плана въ средней картинѣ: эта кружечка итальянскаго фаянса съ ирисами и стаканъ съ колокольцами (здѣсь эти лѣтніе цвѣты имѣютъ смыслъ [illegible] данныхъ образу — они какъ бы находятся внѣ картины). Съ какимъ [illegible] маніемъ написаны головы осла и вола, выглядывающихъ изъ [illegible] слѣва[35]. Какое глубокое пониманіе дерева, какъ организмъ [illegible] правомъ пейзажѣ и какъ чудесно переданы [illegible] несомнѣнно много строгихъ знатоковъ, чтобы [illegible] ности и правдоподобія. Впервые также [illegible] неба удалась живописи вполнѣ. Какая [illegible] этомъ «Врубелѣ Нидерландовъ», какая [illegible] въ художественномъ творчествѣ всего того времени, чтобы въ [illegible] и цвѣтныхъ условныхъ фоновъ къ этой [illegible] неба[36].

«Алтарь Портинари» выходитъ изъ общаго [illegible] ніей, но и эта его одинокость скорѣе внутренняго [illegible] характера. Все же остальное художество второй половины XV [illegible] въ томъ благодушномъ настроеніи и въ той же формѣ [illegible] были найдены Эйками. Переселившійся въ Нидерланды [illegible] линкъ весь ушелъ въ мягкій лиризмъ, въ нѣжную [illegible] чувствительность, голландецъ Гертхенъ предпочитаетъ [illegible] красокъ, «Мастеръ Inter Virgines» отражаетъ нѣкоторыя южныя черты въ изощренности позъ, въ ясности тона, наконецъ, другой голландецъ Герардъ Давидъ суммируетъ въ одно цѣлое всѣ данныя, добытыя предшественниками, и сообщаетъ имъ новую жизнь. Однако, всѣ до единаго нидерландскіе художники движутся въ рамкахъ, установленныхъ братьями ванъ Эйкъ, и отличаются другъ отъ друга подробностями, но не общимъ характеромъ. Такихъ контрастовъ, съ какими намъ придется имѣть дѣло въ Италіи, гдѣ одновременно

---

[35] Въ общемъ, однако, изображеніе животныхъ удается Гусу меньше, нежели другимъ нидерландскимъ мастерамъ.

[36] Пониманіе реализма [illegible] Гуса [illegible] ставить на одну доску съ [illegible] стремленіями, которыя въ тѣ же [illegible] Флоренціи [illegible] Леонардо да Винчи. Въ [illegible] случаѣ мѣсто художественное [illegible] съ другой — простое [illegible] [illegible] что алтарь Портинари [illegible] во Флоренціи [illegible] [illegible] Гуса [illegible] [illegible] неукоснительнымъ реализмомъ [illegible] ся въ ней [illegible] въ [illegible] Для меня лично достовѣрными картинами Гуса представляются кромѣ того [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — въ Берлинѣ [illegible] [illegible] самыхъ интересныхъ [illegible].

работаютъ Фра Беато и Мазаччо, Кастаньо и Филиппо Липпи, Боттичелли и Мантенья, Гирландайо и Перуджино — въ Нидерландахъ тѣмъ не найти. Здѣсь надъ индивидуумами по прежнему царитъ одна общая культура, общія удобныя не только Нидерландамъ и Бургундіи, но и Франціи, Англіи, Испаніи и Германіи. Художники отличаются (и то слабо) одинъ отъ другого кромѣ цвѣтистыхъ техническихъ пріемовъ и предпочтеній той или иной красочной тональности лишь тѣмъ, что одни болѣе, другіе менѣе искусно передаютъ тождественные въ существѣ своемъ идеалы.

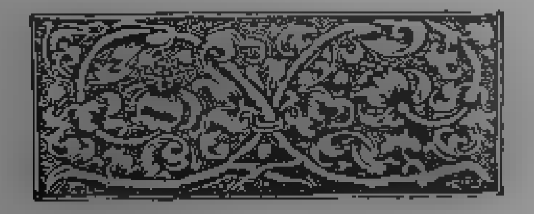
Оставивъ въ сторонѣ Гуса, старика Боутса и автора превосходнаго церковнаго интерьера, въ свое время знаменитаго, но нынѣ для насъ плохо выясненнаго Оуватера, надо признать за Мемлингомъ, Гертхеномъ Гарлемскимъ и Давидомъ изъ Оудеватера значеніе лучшихъ нидерландскихъ художниковъ второй половины XV вѣка. Изъ нихъ самый энергичный, самый красочный и интересный — Гертхенъ, но, къ сожалѣнію, отъ скончавшагося тридцати восьми лѣтъ мастера осталось чрезвычайно мало[27]. Превосходныя двѣ картины Вѣнскаго музея: «Сожженіе останковъ Іоанна Крестителя» и «Плачъ надъ тѣломъ Господнимъ» рисуютъ его тѣмъ, какъ замѣчательнаго техника, но въ смыслѣ пейзажа онъ болѣе примитивенъ, нежели другіе художники своего времени. Онъ загромождаетъ ненужными мотивами весь фонъ и не умѣетъ сообщать общему построенію впечатлѣнія органической цѣльности, которое уже было пріобрѣтено Роже, Христусомъ и Гусомъ. Странно отмѣтить именно въ этомъ жителѣ плоской Голландіи какую-то страсть къ скаламъ, горамъ. Быть можетъ, при помощи ихъ онъ разсчитывалъ сообщить своимъ произведеніямъ чужеземный, «экзотическій» характеръ. А быть можетъ, здѣсь просто сказывалась «мода» и пользованіе извѣстными схемами, выработанными въ другихъ странахъ. Писали же позже въ XVII вѣкѣ многіе голландскіе художники, никогда Амстердама и Гарлема не покидавшіе, горы и рощи Италіи. Въ «Поклоненіи волхвовъ» (Рудольфинумъ въ Прагѣ) Гертхенъ раскидываетъ позади навѣса, подъ которымъ происходитъ главная сцена, опять такой же скалистый пейзажъ съ роскошнымъ сказочнымъ городомъ въ фонѣ, но ближе, на второмъ планѣ, онъ изображаетъ съ большой простотой и правдой деревушку, повидимому, списанную цѣликомъ съ натуры.

Полную самостоятельность Гертхенъ обнаруживаетъ лишь въ берлинской картинѣ «Св. Іоаннъ Креститель»[28]. Это одинъ изъ самыхъ поэтичныхъ пейзажей голландской школы XV вѣка. Обязательныя въ каждомъ ландшафтѣ горы и болѣе или менѣе фантастическія постройки отодвинуты здѣсь въ самый фонъ и почти незамѣтны. Весь же первый планъ занятъ зелеными лужайками, между которыми вьется ручей, пробивающійся изъ густой рощи. Въ нѣсколько [illegible] трактовкѣ листвы чувствуется [illegible]

[27] О Гертхенѣ см. F. Dülberg, «Die Leydener Malerschule», Berlin 1899 [illegible] 1903.

[28] [illegible] рисунокъ [illegible] «Рисунки [illegible]» [illegible].

ремесленныхъ шаблоновъ. Если бы Гертхену было суждено дольше прожить, весьма возможно, что онъ подарилъ бы искусство новыми достиженіями. Что-то свѣжее, юное сказывается и въ его «Святомъ Семействѣ» Амстердамскаго музея, гдѣ съ сочностью, достойной великихъ архитектурныхъ живописцевъ XVII вѣка Влита и Витте, передана внутренность готическаго собора съ дверями, раскрытыми въ садъ. Полно смѣлости сочиненіе ночной сцены «Рождества Христова» (собраніе Кауфманъ въ Берлинѣ) — первый опытъ строго послѣдовательнаго проведенія эффекта освѣщенія отъ опредѣленнаго источника.* На первомъ планѣ такимъ источникомъ, среди темной ночи, является [illegible] Младенца, лучи отъ котораго озаряютъ яркимъ свѣтомъ склоненныхъ [illegible] Марію, стѣны хлѣва и Іосифа, появляющагося въ дверяхъ. В[illegible] другая картина, отдѣленная отъ первой полосой полнаго мрака [illegible] ангела, возвѣщающаго пастухамъ о рожденіи Спасителя. И[illegible] никомъ свѣта является Божій посолъ, выдѣляющійся на [illegible] также костеръ, разведенный пастухами. Е[illegible] изумительную разработку должна была получить впослѣдствіи [illegible] эффекта въ творчествѣ Рафаэля, Корреджо, Эльсгеймера, К[illegible] хорста и, наконецъ, Рембрандта, то мы отнесемся къ картинѣ Гертхена [illegible] особымъ уваженіемъ, котораго она заслуживаетъ и своей [illegible] поэтичностью замысла.



* Почти одновременно съ Гертхеномъ ту же задачей освѣщенія отъ одного опредѣленнаго источника задается Гусъ въ «Алтарѣ Портинари». Тамъ летящій надъ Младенцемъ ангелъ освѣщенъ снизу, — ясно, что художникъ хотѣлъ передать свѣтоносность Христа. Однако эффектъ этотъ не проведенъ послѣдовательно, и вся остальная сцена освѣщается иначе. — Подобную задачу, какъ мы видѣли, поставилъ себѣ еще въ XIV вѣкѣ Таддео Гадди въ Санта Кроче, — и съ тѣхъ поръ къ ней нѣсколько разъ возвращались итальянцы. Но могъ до [illegible] этихъ опытахъ знать скорѣе, нежели по наслышкѣ, Гертхенъ? — Превосходно переданъ свѣтъ отъ камина въ одной изъ миніатюръ «Романа короля Рене», находящейся въ Императорской Вѣнской библіотекѣ.

Ганс Мемлинг. Фрагментъ изъ картины „Семь радостей Маріи". Мюнхенская Пинакотека. Въ этомъ фрагментѣ изображены Благовѣщеніе. Ангелъ, возвѣщающій пастухамъ о рожденіи Мессіи, и [illegible]

VII



О Мемлинкѣ [40], одномъ изъ величайшихъ нидерландскихъ мастеровъ, я буду подробнѣе говорить въ другихъ отдѣлахъ исторіи живописи. Это одинъ изъ типичныхъ представителей настроенія тѣхъ дней, достойный современникъ Перуджино и Франчіи. Но сейчасъ, въ исторіи пейзажа, онъ заслуживаетъ, пожалуй, меньшаго вниманія, нежели разобранные нами выше мастера. Пейзажъ въ его творчествѣ играетъ аналогичную по значенію роль съ тою, какая была отведена

[40] [illegible] Bock, «Memling Studien», Düsseldorf, 1900 г., Weale, [illegible] London, 1901, L. Kaemmerer, «H. Memling», [illegible]



Гансъ Мемлингъ. Вырѣзокъ изъ символической картины «Семь стра[illegible]» [illegible] Страсти Господни. Галлерея въ Туринѣ.

ландшафту предполагаемымъ учителемъ Мемлинга Рожэ это всегда условное и никогда не «активно дѣйствующее лицо». Мемлингъ украшаетъ фоны своихъ нѣжныхъ картинъ милыми простыми видами или онъ разсказываетъ сложныя исторіи въ десяткахъ эпизодовъ, которые онъ размѣщаетъ среди декорацій, склеенныхъ изъ массы реалистическихъ и сочиненныхъ мотивовъ («Семь страданій» и «Семь радостей Маріи» въ Туринѣ и Мюнхенѣ). Но почти всѣ пейзажи Мемлинга все же скорѣе «схемы», не обладающія личной жизнью. Это именно фоны. Исполнены они впрочемъ съ тѣмъ же любовнымъ усердіемъ, какъ и все остальное въ картинахъ чарующаго мастера. Ему отлично удаются дали и общая озаренность, въ этомъ онъ идетъ даже дальше своего учителя*). Любопытно также отмѣтить явно экзотическій характеръ нѣкоторыхъ его архитектуръ, частью, какъ будто заимствованныхъ изъ «палатныхъ письмъ» византійской иконописи, частью свидѣтельствующихъ о дѣйствитель-

*) Лучшіе, наиболѣе правдивые пейзажи встрѣчаются въ цѣломъ рядѣ позднихъ Мадоннъ Мемлинга, въ которыхъ иные спеціалисты хотятъ видѣть произведенія его ученика Бельса (Bols), унаслѣдовавшаго мастерскую Мемлинга. J. Weale, «Burl. Mag.», 1908, II, 35.

номъ знакомствѣ художника съ особенностями восточной архитектуры (Мемлингъ могъ, напримѣръ, видѣть книгу путешествія Бернгарда фонъ Брейденбаха ко гробу Господню, изданную въ 1486 году, или ходившіе по рукамъ сборники болѣе или менѣе фантастическихъ видовъ Святой Земли). Пейзажи-фоны Мемлинга не лишены поэтичности. Мы встрѣчаемъ у него на картинахъ превосходно написанныя облака; онъ отлично передаетъ прозрачность и блескъ воды, а также отраженія въ ней; онъ обнаруживаетъ и большой интересъ къ изображенію животныхъ (напримѣръ, лошадей) и растеній, хотя въ трактовкѣ деревьевъ иногда впадаетъ въ манерность. Наконецъ, въ связи съ уже отмѣченнымъ выше «документальнымъ» характеромъ нѣкоторыхъ его «восточныхъ» пейзажей надо отмѣтить въ его крошечныхъ композиціяхъ, украшающихъ стѣнки ковчега св. Урсулы въ Брюгге, правдивое изображеніе Кельна съ его недостроеннымъ соборомъ, церковью св. Мартина и мостомъ черезъ Рейнъ.[1]

Особенностью Герарда Давида[2] является его широкій и свободный эклектизмъ. Передъ тѣмъ, какъ перейти въ совершенно новую фазу своего развитія, нидерландская школа живописи, ведущая свое начало отъ Эйковъ, сосредоточила, какъ въ фокусѣ, всю свою прелесть, все свое строгое вниманіе къ природѣ и все свое виртуозное мастерство въ творчествѣ этого мастера. Давидъ цвѣтистъ, какъ Боутсъ, ясенъ, какъ Флемаль; онъ превосходно передаетъ характеръ каждаго вещества, какъ Эйки, онъ можетъ быть рѣзкимъ, какъ Роже, и нѣжнымъ, какъ Мемлингъ. Правда, ему недостаетъ того, что было въ Гусѣ (и что едва проявилось въ Гертгенѣ) — личнаго темперамента. Его искусство похоже на искусство всѣхъ и не имѣетъ собственнаго лица. Но въ то же время историкъ «первой стадіи» нидерландской живописи находитъ въ Давидѣ увѣнчаніе, достойное всей ея праздничности, всего ея «солиднаго» богатства.

Самое замѣчательное, что сдѣлано Давидомъ въ смыслѣ пейзажа, это декораціи въ его «Крещеніи» (приблизительно 1507 г.) въ брюжскомъ Musée Communal и въ створкѣ алтаря въ лондонскомъ Національномъ музеѣ «Каноникъ Бернардино Сальвіати съ тремя святыми» (до 1511 года). Но возникаетъ вопросъ: не принадлежатъ ли эти лѣсистые тѣнистые пейзажи на картинахъ Давида его ученику и сотруднику — Патиниру, уже зараженному «южными» вліяніями?[3] Южныя, скорѣе всего венеціанскія отзвуки [illegible]

---

[1] Можно предположить, что для этого ему пригодились этюды, сдѣланные [illegible] на пути изъ [illegible] архіепископства, откуда онъ былъ родомъ, въ Нидерланды. Впрочемъ, [illegible] что, будучи уже знаменитымъ мастеромъ, Мемлингъ снова посѣтилъ родину и [illegible] останавливался въ Кельнѣ.

[2] [illegible] «Gerard David und seine Schule» [illegible]

[3] [illegible] участіе Патинира въ [illegible] представляется очень сомнительнымъ. [illegible] не Патиниръ [illegible] на Іорданѣ въ картинѣ «Крещеніе» [illegible] (такъ же) рѣчныя дали. [illegible] Давида. Будь въ нашемъ распоряженіи полная [illegible] вѣроятно, давно рѣшенъ. Но именно въ это время и въ творчествѣ Беллини, Карпаччо, [illegible] Леонардо ощущаются такіе пробѣлы, благодаря которымъ правильное представленіе объ ихъ [illegible] упрочилось, и здѣсь не забывать о возможности [illegible]

ствительно, какъ будто замѣчается, далѣе, и въ пейзажѣ «Преображенія» въ Брюгге (Notre Dame),—ломбардское, въ «Распятіи» Берлинскаго музея. Не имѣемъ ли мы здѣсь, однако, дѣло съ простымъ совпаденіемъ? Во всякомъ случаѣ, всюду, и даже тамъ, гдѣ Давидъ является живописцемъ вполнѣ еще нидерландскаго, «стараго» закала, онъ восхитительный пейзажистъ, умѣющій самымъ правдоподобнымъ образомъ комбинировать мотивы, извѣстные со временъ братьевъ ванъ-Эйкъ.



Герардъ Давидъ. Крещеніе [illegible]

Совершенно въ характерѣ помянутаго брюжскаго «Крещенія» исполненъ «высокій» лѣсистый пейзажъ позади св. Антонія-пустынника (въ Берлинѣ). Замѣчателенъ въ обѣихъ картинахъ именно этотъ смѣлый ростъ деревьевъ, образующіи на среднемъ планѣ темныя кулисы, которыя способствуютъ вящшей озаренности задняго плана и сами по себѣ передаютъ [illegible] полутѣни. Въ «Св. Францискѣ» (Берлинъ) прелестно сочиненъ мотивъ маленькой церковки, стоящей на скалѣ. Въ «Св. Христофорѣ» (тамъ же) Давидъ старается передать ночной эффектъ, но не проводитъ его такъ послѣдовательно, какъ Гертхенъ. Подобную же задачу ставитъ онъ себѣ и рѣшаетъ съ полнымъ успѣхомъ въ вѣнскомъ «Рождествѣ» (авторство Давида въ данномъ случаѣ не вполнѣ признано). Въ послѣдней картинѣ необходимо отмѣтить также одинъ изъ самыхъ раннихъ и несомнѣнныхъ признаковъ проникновенія формъ итальянскаго ренессанса въ искусство сѣвера, проявляющійся въ пилястрѣ, поддерживающемъ крышу хлѣва и украшенномъ скульптурными арабесками. Въ картинѣ «Приговоръ Камбиза» (1498 г.; музей въ Брюгге), на которой имѣются также ренессансные мотивы, въ фонѣ очень правдиво изображена типичная фламандская улица и такой же городской видъ занимаетъ глубину сцены за аркадами дворца, въ которомъ происходитъ свадебный пиръ въ Канѣ Галилейской (Лувръ).

I. Боссъ ванъ Акенъ. Св. Христофоръ. Эскуріалъ. Смѣсь реалистическихъ и фантастическихъ элементовъ въ пейзажѣ.

VIII



ЕРАРДЪ Давидъ заключаетъ собою славный вѣкъ расцвѣта нидерландской вполнѣ самобытной живописи. Онъ послѣдній совершенно еще «готическій» мастеръ[46]. Однако, послѣ Давида (и даже при его жизни) начался поворотъ къ «итальянизму», которому было суждено сыграть важную роль въ сѣверной живописи. Впрочемъ, если итальянизмъ нескорѣ измѣнилъ весь стиль фигуръ и все отношеніе художниковъ къ трактовкѣ сюжетовъ, то на первыхъ порахъ онъ [illegible]

[46] [illegible] ными деталями на «Приговорѣ Камбиза» соста- [illegible] что они не могутъ имѣть большого значенія.

костюмя пейзажа. Напротивъ того, именно въ XVI вѣкѣ нидерландскій само[illegible] пейзажъ [illegible] получить полную свободу [illegible] развитіе и въ творчествѣ такихъ мастеровъ, какъ Патиниръ, Босхъ и Питеръ Брейгель достать предѣльнаго величія. Если [illegible] говорить вообще о [illegible] природы [illegible] вопросъ о [illegible] формъ на будущее, то здѣсь же нужно [illegible] названныхъ мастеровъ не [illegible] XVI [illegible] увлеченія искусства своей родины [illegible] на что указали еще братья Ламберт [illegible] съ послѣдними выраженіями [illegible] имѣть основаніе вернуться къ Италіи [illegible] за весь XV вѣкъ примѣнили Италіи [illegible] къ созданію системы красоты [illegible] природы [illegible] привело затѣмъ и искусство [illegible] пониманію задачъ живописи, къ исканію [illegible] въ то же время нидерландскихъ XV [illegible] дѣйствительности.

Изъ названныхъ только что мастеровъ [illegible] старше Герарда Давида и онъ вѣдь [illegible] къ средневѣковью еще болѣе [illegible] сравнимъ его отношеніе къ дѣлу съ отношеніемъ [illegible] окажется все же совершенно особеннымъ — въ одно и то же в[illegible] минающимъ миніатюристовъ конца XIV вѣка [illegible] геля и даже мастеровъ XVII вѣка. [illegible] до странности передовито, не то архаично. [illegible] не очень вѣришь: онъ точно дѣланный. Смѣлость мысли [illegible] мастера такъ изумительны, такого колоссальнаго размаха, что они прямо приводятъ въ недоумѣніе; не хочется вѣрить, чтобы эти «бѣсноватыя», по самому исполненію картины были произведеніемъ того же времени, что и усердная, тихая терпѣливо отдѣланная живопись Давида, Мемлинга, младшаго Боутса, Метсиса. Между тѣмъ, какъ разъ въ нѣкоторыхъ пріемахъ пейзажа Босхъ значительную архаику, готику. Онъ любитъ поднимать горизонтъ подъ самый верхній край своихъ композицій, онъ дѣлаетъ нелѣпыя ошибки въ перспективѣ, онъ пользуется массой условныхъ схемъ. Но опять-таки въ техникѣ живописи онъ можетъ быть названъ вполнѣ передовымъ. Пріемъ его быстрый — [illegible] одними прозрачными лессировками, какъ бы акварельными красками по бѣлому грунту; онъ мало заботится о дѣлкѣ, но выводитъ общій тонъ. Нѣкоторые его пейзажи достойны XVII вѣка по выдержан[illegible]

[illegible]

ности тонъ, но колоритъ по красотѣ и прозрачности красокъ. И въ связи съ этимъ находится его чисто голландскій «атмосферизмъ». Дали его дѣйствительно таютъ за слоями воздуха, небо его легкое, прекрасно также соблюдено всегда отношеніе земли къ небу. А затѣмъ то здѣсь, то тамъ проглядываетъ въ Босхѣ проникновенное знаніе природы. Хижина, передъ которой происходитъ «Поклоненіе волхвовъ» (Мадридъ, Прадо), полна странныхъ перспективныхъ несоотвѣтствій, но тутъ же видишь такое тонкое «современное» пониманіе формъ и тоновъ, какого не найти во всемъ искусствѣ того времени. Нѣжность, съ которой проложены тѣни, изящество, съ которымъ прорисованы столбы навѣса, жерди, поддерживающія дырявую, полусгнившую его крышу, достойны Дега (какъ ни странно, а другое имя для сравненія не приходитъ на умъ).

Списано ли то, что мы видимъ на картинахъ Босха, съ натуры или все у него сочинено? Очень трудно отвѣтить на такой вопросъ. Все у Босха убѣдительно и все въ то же время какъ то «юродствуетъ», если не впадаетъ даже въ какіе то «трансы безумія»[17]. Чисто-натуралистическіе мотивы у Босха не рѣдкость. Кромѣ хлѣва перваго плана въ «Поклоненіи волхвовъ» поразителенъ и весь пейзажъ въ фонѣ съ хижиной, притаившейся за рощей, съ плоскими холмами и зелеными полянами, съ древнимъ каменнымъ мостомъ черезъ усаженную деревьями рѣку. Какъ превосходно написана голова осла, выглядывающая изъ хлѣва, и переданъ бѣгъ коней иродовой стражи, разыскивающей вдалекѣ Царственнаго Младенца. Восхитителенъ также чисто нидерландскій пейзажъ, далекій, зеленый, плоскій, который стелется за фигурами «Леченія умалишеннаго» (Прадо). Это уже не тѣ милыя, нѣсколько ребяческія схемы, которыя мы видѣли у Роже и Мемлинка, это уже не методическое выписываніе отдѣльныхъ мотивовъ, а широкое, чисто «импрессіонистское» письмо и увѣренное мастерство, которому могли бы позавидовать въ XVII вѣкѣ Геркулесъ Сегерсъ и самъ Рембрандтъ. Въ этомъ смыслѣ Босхъ стоитъ ближе и къ ванъ Эйкамъ, нежели къ кому-либо изъ своихъ сверстниковъ. У братьевъ Эйкъ въ фонахъ мы находимъ ту же импрессіонистскую, какъ бы быструю, упрощенную, торопливую манеру, несомнѣнно основанную на серьезномъ изученіи дѣйствительности: двухъ-трехъ штриховъ достаточно, чтобы убѣдительно передать желаемый эффектъ. Можно назвать еще нѣсколько примѣровъ реализма Босха въ пейзажѣ: голландскія дюны, на фонѣ которыхъ плетется «Блудный сынъ» (собраніе Фигдоръ въ Вѣнѣ), разныя

---

[17] Вопросъ объ авторствѣ Босха относительно большаго числа приписываемыхъ ему картинъ представляется очень спорнымъ. Но нужно во всякомъ случаѣ отличать копіи отъ вариантовъ и подражаній. Первыя, за отсутствіемъ оригиналовъ, не должны вызывать пренебреженія къ себѣ, тѣмъ болѣе, что онѣ [illegible] превосходно (и относительно многихъ вовсе еще не доказано, чтобы онѣ были копіями), [illegible] мы ничего не знаемъ о ходѣ развитія мастера. Вторыя сейчасъ выдаютъ несравненно болѣе слабую фантазію и меньшее живописное мастерство, нежели оригинальныя картины Босха или хорошія съ нихъ копіи. Нѣкоторыя изъ этихъ подражаній писаны Мандейномъ и Фербэкомъ. Копировали Босха немало и въ позднѣйшія времена. Особенной популярностью пользовалось его искусство въ фанатической Испаніи.



I. Босхъ вонъ Акенъ. Искушеніе св. Антонія, Мадридъ. Прадо

подробности сельскаго характера въ «Искушеніи св. Антонія» [9] (лучшій экземпляръ въ Лиссабонѣ[?]), развивъ рѣки съ голландскимъ городомъ вдали въ «Св. Іоаннѣ Евангелистѣ» (Берлинъ), восхитительный весенній пейзажъ, достойный Теньера, который видиѣтся за св. Іосифомъ въ картинахъ «Рождество Христово» (Кельнъ и Брюссель). Въ этихъ подробностяхъ, тонко прочувствованныхъ пейзажахъ, какъ бы предвѣщается весь будущій расцвѣтъ голландской школы.

Но что сказать о пейзажѣ въ фантастическихъ картинахъ Боса, объ этомъ сатаническомъ бредѣ, объ этомъ кошмарѣ? Можно ли говорить о немъ здѣсь, гдѣ мы разсказываемъ исторію художественнаго познаванія природы? Не выражаетъ ли онъ самое крайнее презрѣніе къ природѣ? Однако это такъ лишь на поверхностный взглядъ. Стоитъ углубиться во всю эту чертовщину, чтобы въ ней именно найти лучшее доказательство знанія мастеромъ природы и его любви къ ней. Самое замѣчательное въ этихъ дьявольскихъ фантасмагоріяхъ — это ихъ органическая логичность, какая-то безумная «возможность» всего. Произвола здѣсь очень мало (и этимъ такъ сильно отличаются оригиналы Боса отъ подражаній): всему вѣришь, какъ вѣришь сну, потому что сонъ имѣетъ свою логику, создаетъ свою логику. Въ картинахъ подражателей Боса — Хеса, Мандейна и другихъ — все кажется лишь театрально-феерическимъ: этимъ вовсе не бездарнымъ художникамъ трудно было справиться съ чуждыми имъ по существу темами. Получаются «условности», «неправдоподобія». У Боса же все правдоподобно, даже когда онъ громоздитъ въ «Раю» какія-то [illegible] яйца, тарелки и жернова, заставляетъ въ нихъ селиться птицъ, выводитъ изъ нихъ хвостатыя растенія, окрашиваетъ все въ невѣроятные розовые, красные и голубые цвѣта. Ему знакомы многія экзотическія диковины, привезенныя соотечественниками изъ дальнихъ странъ; онъ такъ хорошо знаетъ ихъ, что можетъ даже сочинять существа и формы, имѣющія съ ними большія аналогіи и вполнѣ убѣдительный видъ [10]. Одинъ фонтанъ въ его «Раю» чего стоитъ, этотъ безобразно-прелестный бредъ — не то растеніе, не то постройка. Или еще — райская ворота въ другомъ варіантѣ. А какое изумительное энциклопедическое знаніе обнаруживается вообще во всѣхъ его чудачествахъ. Сколько, напримѣръ, безумной фантазіи, основанной, однако, на любовномъ изученіи жизни природы, сказывается въ его изображеніи паденія ангеловъ (верхняя часть «Изгнанія изъ рая»), въ этихъ фигурахъ, превращающихся на лету въ гадкихъ насѣкомыхъ и разсыпающихся на землю, точно рой саранчи! Искусство Боса цѣлый міръ, и мы должны будемъ къ нему еще вернуться, когда будемъ изучать живопись «духовную», иначе говоря — выраженіе художниками религіозныхъ и философскихъ идеаловъ своего времени.

[9] Хорошая старинная копія [illegible] Хохлова[?] [illegible]
[10] [illegible]



Іоахимъ Патениръ. Св. Іеронимъ въ пустынѣ. Музей Пр… М…

IX

Питеръ Брейгель — единственный вполнѣ достойный преемникъ Босха. Однако прежде, чѣмъ обратиться къ нему, родившемуся уже послѣ смерти фантаста-мастера и жившему въ серединѣ XVI вѣка, укажемъ вообще на характеръ нидерландскаго пейзажа въ первой половинѣ наступившаго столѣтія. Къ наиболѣе замѣчательному въ этомъ періодѣ исторіи живописи принадлежитъ самое появленіе отдѣльнаго пейзажнаго рода — чистаго пейзажа. Художники XV вѣка горячо любили природу, однако же они не

рѣшился изображать одну ее въ картинахъ. Подобное явленіе только въ тканыхъ шпалерахъ, но тамъ эти опыты — первыя «paysages» ou «verdure» — носили чисто декоративный характеръ. Часто въ шпалерахъ обнаруживается очень большая красота, но зато тамъ мало чувства жизни, слишкомъ сильное выраженіе котораго мѣшало бы декоративному смыслу этихъ стѣнныхъ уборовъ. Чистые пейзажи, или же такіе, въ которыхъ человѣческія фигуры играютъ совершенно второстепенную роль, встрѣчаются также въ календарныхъ миніатюрахъ. Самыя изумительныя среди послѣднихъ — это, какъ мы видѣли, миніатюры братьевъ Лимбургъ и ванъ Эйкъ (наряду съ большими картинами въ пейзажномъ отношеніи особенно цѣнны маленькіе фризы Туринскаго часослова *). Спустя семьдесятъ-восемьдесятъ лѣтъ послѣ того мы застаемъ все то же положеніе вещей въ календаряхъ (напримѣръ, въ дивныхъ миніатюрахъ Бревіарія Гримани, въ библіотекѣ св. Марка въ Венеціи, частью приписанныхъ Давиду **): «чистый» пейзажъ продолжаетъ жить и даже обогащаться, но въ картинную живопись онъ и за это время не проникаетъ. Смѣлость посвятить пейзажу цѣлыя картины позволяетъ себѣ наконецъ Іоахимъ Патиниръ изъ Динана, родившійся въ 1485-мъ и умершій въ Антверпенѣ въ 1524 году. Дюреръ, познакомившійся съ нимъ во время своего пребыванія въ Антверпенѣ, называетъ его «хорошимъ ландшафтнымъ живописцемъ» и, кажется, это въ первый разъ, что подобная спеціальность отмѣчается спеціальнымъ же выраженіемъ[53].

Смыслъ этого явленія огромный. Онъ станетъ намъ болѣе яснымъ, если мы обратимъ вниманіе на то, что Патиниръ не отказался отъ обязательной въ то время сюжетности. И онъ почти всюду трактуетъ эпизоды изъ Священнаго Писанія, но въ его картинахъ эти эпизоды получаютъ характеръ какого-то случайнаго «добавленія къ главному», и это главное есть именно пейзажъ. Уже въ «Поклоненіи волхвовъ» Босха пейзажъ занимаетъ половину

* Если бы на створкахъ Гентскаго алтаря [illegible] оставались «декораціонно» пустыми, то она не перестала бы быть чудесной цѣльной картиной. То же самое можно сказать въ XV вѣкѣ лишь про картины Боутса. Нельзя, однако, утверждать подобное относительно пейзажей на картинахъ Роже, Флемаля, Мемлинга. [illegible] могли бы написать «чистые пейзажи», т. е. такія картины, въ которыхъ прелесть пейзажа была бы [illegible] «сопровожденіемъ». Для насъ не представляетъ сомнѣнія, что одинъ изъ братьевъ написалъ «чистые пейзажи» Туринскаго часослова, находящіеся маленькими фризами по низу страницъ. [illegible]

** Вопросъ объ авторахъ Бревіарія Гримани [illegible] 1520 году [illegible] но кто же писалъ остальныя, въ которыхъ обнаруживается цѣлый рядъ различныхъ пріемовъ? Частью миніатюры Бревіарія напоминаютъ композиціи въ «Très riches heures», но это лишь какъ [illegible]

[53] Какъ мы увидимъ въ своемъ мѣстѣ, въ Италіи уже къ этому времени, а можетъ быть и нѣсколькими годами раньше, также появились «чистые» пейзажи [illegible] ландшафты стали появляться какъ иллюстраціи въ книгахъ географическихъ и историческихъ. Но опять-таки [illegible] пейзажи имѣли характеръ чисто декоративный [illegible] — исключительно [illegible] топографическій. Одновременно съ Патиниромъ чистый пейзажъ возникаетъ въ Германіи въ гравюрахъ Альтдорфера и въ альбомныхъ этюдахъ Дюрера. Послѣдніе, однако, не имѣли тогда «общественнаго» значенія: они должны были служить лишь самому мастеру напоминаніемъ объ его путешествіяхъ и подготовительнымъ матеріаломъ.

композиція и все подчинено его тону. У Патинира фигуры Христа, Богородицы, Іосифа, св. Антонія теряются среди громадъ скалъ, въ шири панорамъ, и ихъ [illegible] съ трудомъ [illegible]. Какія [illegible] въ сферѣ религіозныхъ представленiй должны были произойти къ тому времени, чтобы [illegible] превратились въ занятныя картины [illegible] въ милую забаву.

Патиниръ именно забавенъ. [illegible] можно даже сказать [illegible] въ какъ бы [illegible] [illegible] уже о братьяхъ [illegible] [illegible] въ немъ уже [illegible] механическаго и поверхностнаго [illegible] По его картинамъ [illegible] въ тѣнь [illegible] мимо [illegible] Въ немъ уже [illegible] которые затѣмъ развились въ [illegible] шихъ художниковъ. Патиниръ «разсказываетъ» [illegible] ихъ и [illegible] скрыть эту склеенность общимъ тономъ, пріятнымъ [illegible]

Тонъ Патинира [illegible] ему ли принадлежитъ ли вообще [illegible] зицій и всѣ эти «подробности», которыя онъ [illegible] это еще вопросъ. Очень близкіе по характеру пейза[illegible] [illegible] «романиста», у Квентина Метсиса [illegible] [illegible] [illegible] ная декорація, состоящая изъ фантастическихъ [illegible] [illegible] въ небо [illegible] еще [illegible] [illegible] пейзажъ съ замкомъ [illegible] знаменитаго [illegible] [illegible] изображающаго [illegible] уже [illegible] пейзажъ мы видимъ въ «Распятіи» Лихтенштейнской галлереи. Однако снова возникаетъ вопросъ: принадлежитъ ли измышленіе этихъ пейзажей Метсису или же они являются отраженіемъ итальянскихъ вліяній, въ частности ломбардскихъ? Въ раннемъ произведеніи Метсиса, въ его «Св. Христофорѣ» (Антверпенъ), пейзажъ еще сильно напоминаетъ Боутса и отличается лишь болѣе свободнымъ размѣщеніемъ традиціонныхъ составныхъ частей и большимъ разнообразіемъ формъ [illegible] [illegible] съ обѣихъ сторонъ скалами, а справа мы видимъ плоскій берегъ [illegible] [illegible] Харта [illegible] Но если въ [illegible] [illegible] музея «Семья [illegible] Маріи» (по мнѣнію [illegible] этой картины, которая написана Метсисомъ въ 1505 году) пейзажъ въ правой сторонѣ [illegible] и напоминаетъ еще скалы Герарда Давида, то въ лѣвой части [illegible]



Іоахимъ Патиниръ. Отдыхъ на пути въ Египетъ. Музей Прадо въ Мадридѣ

дашеи) обнаруживаются уже вполнѣ «ломбардскія» вліянія. Впрочемъ, съ другой стороны, мы не знаемъ (при современномъ состояніи художественной хронологіи вопросъ едва ли и возможно выяснить), явилась ли эта самая ломбардская схема пейзажа (напримѣръ, пейзажи въ картинахъ [illegible] въ портретѣ «Джіоконды» Леонардо) дѣйствительно [illegible] Италіи и не отражается ли въ ней наоборотъ нидерландское вліяніе.

Рядомъ съ Патиниромъ слѣдуетъ упомянуть пейзажи въ фонахъ картинъ Изенбранта и творчество уроженца Бувиня Генрика Метъ де Блесъ (родился около 1485-го или же въ 1500 году). Къ сожалѣнію, однако, первый изъ этихъ художниковъ лицо полумифическое, созданное современной сравнительной критикой, а второй[14] — это собирательное имя для картинъ весьма мно

[illegible] въ Бельгіи [illegible]. Но именно эти [illegible] [illegible] уже въ картинахъ Боутса и Мемлинга, [illegible] Діонана, Ботиха и Патинира. [illegible]

[illegible] усвоены, настолько [illegible] [illegible] въ волосахъ.

[illegible]

... Веллерту, Гассельту ванъ Гельмонту и другимъ ...

[illegible]

... художниковъ, но замѣчательно при этомъ, что всѣ они ... схему, встрѣченную нами у ...

[illegible]

... ляются лишь какъ исключения или же въ ... Весь же первый и средний планъ ... у его предшественниковъ, нидерландскія ...

[illegible] Общий же ихъ характеръ — панорамическій и, какъ уже ... Деревья изображаются съ темно-зеленой ...

[illegible]

придающихъ поворота къ «стилю» (а иногда даже въ манерности). Деревья на первомъ планѣ нерѣдко уходятъ кронами за верхній край рамы (первымъ примѣромъ такого приема является, какъ мы видѣли, «Крещеніе» Давида въ Брюгге). Если картина крупныхъ размѣровъ, то стволы на первомъ планѣ разработаны подробно[56], тщательно передана круглость ихъ, блескъ коры, структура развѣтвленія (подобное дерево на картинѣ «Мученія св. Евангелиста Іоанна» Метсиса). Въ даляхъ деревья пріобрѣтаютъ видъ круглыхъ, отливающихъ въ одну сторону шапокъ. Произведенія, считающіяся «ранними Блесами», отличаются болѣе острой «разбликовкой» листвы и глухимъ темнымъ тономъ тѣневыхъ ея частей. На подобныхъ картинахъ встрѣчаются отдѣльныя деревья, перерѣзающія самую середину композиціи или стоящія рѣзкой кулисой у края (примѣръ послѣдняго въ прекрасной картинѣ собранія Н. К. Рериха, здѣсь Блесъ очень близокъ къ Патиниру). Встрѣчается также (напримѣръ въ берлинскомъ портретѣ, приписанномъ, на основаніи присутствія «совы», Блесу) манерно ажурная техника листвы, которая станетъ типичной для мастеровъ начала XVII вѣка, братьевъ ванъ де Вельде и Арта ванъ деръ Нэра. Общій тонъ картинъ въ «группѣ Патинира» болѣе сѣро-зеленый, съ синими и серебристыми тонами, въ «группѣ Блеса» — болѣе теплый коричневый и оливковый (отличнымъ и эффектнымъ мастеромъ во второй группѣ является Гассельтъ). Въ вычурности, съ которой художники трактуютъ скалы, чувствуется желаніе перещеголять другъ друга виртуознымъ пользованіемъ заученныхъ формъ. Важной особенностью этой школы пейзажистовъ является красивое широкое письмо облаковъ, причемъ, наконецъ, появляются и тѣни отъ нихъ на землѣ[57].

Прекрасными примѣрами всего сказаннаго являются пейзажи въ трехъ картинахъ Патинира: въ «Крещеніи», «Святомъ Іеронимѣ» и «Искушеніи св. Антонія» (первая картина въ Вѣнѣ, двѣ послѣднія — въ Мадридѣ)[58]. Особенно въ «Искушеніи св. Антонія» фонъ поражаетъ своей правдивостью и достоинъ лучшихъ позднѣйшихъ «интимныхъ панорамъ» гарлемской школы 1640-хъ — 50-хъ годовъ. Весь вычурный элементъ (скалы) здѣсь отодвинутъ въ сторону и представляетъ какъ бы отдѣльную кулису, по-своему красивую, но, въ сущности, лишнюю. Относительный примитивизмъ сказывается больше всего въ значительности пространства, отведеннаго первому и среднему плану — остатокъ пріема «нагромożденья» средневѣковыхъ миніатюръ, имѣвшаго цѣлью передавать удаленіе.

---

[56] Въ этой передачѣ структуры организма дерева опять сказывается близость къ леонардовскому искусству Ломбардіи. Надо все же замѣтить, что работы нидерландцевъ никогда не возвышаются до впечатлѣнія той цѣльности, той сознательности [illegible], основанныхъ на глубокомъ знаніи, которая сказывается въ картинахъ Леонардо и мастеровъ его послѣдователей. Необходимо также обратить вниманіе на то, что ботаническіе этюды Леонардо относятся къ годамъ дѣтства Патинира, да и Метсисъ былъ на четырнадцать лѣтъ моложе Леонардо.

[57] Подобная частичная затемненность далей, мотивированная надвинувшимися тучами, наблюдается уже въ «Распятіи» Давида (Берлинъ).

[58] Здѣсь въ Петербургѣ хорошіе образцы школы Патинира можно найти также въ собраніи графа А. А. Голенищева-Кутузова.



[illegible]

Совершенно незатронутымъ общимъ романическ[illegible] теченiемъ остается одинъ мастеръ первой половины XVI вѣка, подвизав[illegible] [illegible] Петеръ [illegible] [illegible] XVI вѣка. [illegible] одинъ изъ первыхъ мѣсть, [illegible] [illegible] При [illegible]

[illegible]

мертвой натуры. Безподобно написаны имъ ветчина, хлѣбъ, стаканы и кружка на столѣ вѣнской «Пирушки» (1550 г.), достойны «молодого Веласкеса» огурцы, капуста, горшокъ со сметаной въ брюссельской «Кухаркѣ» и не менѣе превосходны утки, бочки въ будапештскомъ «Рыбакѣ» (1561 г.), овощи и фрукты на картинахъ въ собранiяхъ П. В. Деларова и П. П. Семенова Тянь-Шанскаго.

Эртсенъ, пожалуй, нѣсколько скучный, безжизненный художникъ, но онъ то, что французы обозначаютъ словами «très peintre», и въ этомъ отношенiи онъ истинный родоначальникъ голландскаго жанра. Не сюжетъ играетъ роль въ его картинахъ, а наслажденiе живописца передавать на плоскости пластичность, характеръ и «вещество» разнообразныхъ предметовъ. Простѣйшiя вещи получаютъ у него жизненность и какую-то необъяснимую способность нравиться, ихъ хочется трогать, гладить, плоды и яства возбуждаютъ апетитъ. Разумѣется и въ этомъ Питеръ Эртсенъ имѣетъ рядъ конкуррентовъ-предшественниковъ, восходящихъ къ дивному «натюрь морту» Яна ванъ Эйкъ, но во всякомъ случаѣ его личной заслугой является созданiе «мужицкой», болѣе простой и близкой къ дѣйствительности «мертвой натуры», и въ этомъ отношенiи ему весьма многимъ обязанъ одинъ изъ величайшихъ художниковъ исторiи — Питеръ Брейгель Старшiй — «мужицкiй».[60]

Иными словами приходится характеризовать Лукаса Лейденскаго.[61] И онъ, какъ человѣкъ, охваченный новыми свободными вѣянiями, былъ «преданъ» натурѣ, и онъ писалъ красивыя картины звучныхъ, яркихъ красокъ, но въ общемъ онъ все же не столько живописецъ, сколько графикъ, и не столько натуралистъ, сколько стилистъ. Во многомъ онъ уже «ренессансный» мастеръ, старающiйся быть прежде всего изящнымъ, тонкимъ, остроумнымъ. Много общаго между его творчествомъ и творчествомъ Дюрера, которому Лукасъ въ гравюрахъ прямо подражалъ. Но если у перваго всюду сквозитъ рѣзкое, прямодушное, чисто-мужественное начало и несокрушимое здоровье, то въ творчествѣ Лукаса Лейденскаго есть что-то измельченное, изнѣженное, вычурное и болѣзненное. Это искусство высокодаровитаго скороспѣлаго художника, попавшаго въ межвременье, въ переходный перiодъ культуры, и обреченнаго на годы томительнаго недуга и на раннюю смерть (онъ умеръ въ 1533 году тридцати девяти лѣтъ).

Въ смыслѣ пейзажа Лукасъ Лейденскiй является съ одной стороны продолжателемъ реалистическаго пейзажа въ духѣ Дюрера, съ другой — онъ уже и въ этой области ренессансный стилистъ. Во всей же архитектурной части своихъ «декорацiй» онъ даже совершенный приверженецъ ренессанса. Нельзя

[60] Настоящимъ преемникомъ Эртсена является племянникъ его Iоахимъ Бюкеларъ, о которомъ подробнѣе мы будемъ говорить позже.

[61] См. «Lucas v. Leyden. Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte». Hamburg 1888; W. Evrard, «La vie et l'oeuvre de Lucas de Leyde», Bruxelles, 1884. — Болѣе подробно о Лукасѣ, какъ и вообще обо всѣхъ примыкающихъ къ нему художникахъ, мы будемъ говорить въ другихъ отдѣлахъ нашего труда.

сказать, чтобъ онъ подарилъ исторію искусства новыми открытіями. Но на все, за что онъ лишь брался, онъ наложилъ особый отпечатокъ чрезвычайной подвижности, почти даже какой-то [illegible] суетливости и легкой пестрой красочности. Такъ и въ пейзажѣ онъ идетъ по стопамъ и Метсиса и Боcха, онъ соединяетъ идеалистическія схемы (совершенно во вкусѣ Леонардо исполненъ въ своей расплывчатости горный пейзажъ въ фонѣ эрмитажнаго «Исцѣленія слѣпого») съ чисто реалистическими [illegible] придаетъ ту нервную живость, тотъ характеръ быстрой импровизаціи [illegible] изощренности техники), которыя и составляютъ самую суть его искусства. Онъ хотя бы потому болѣе ренессансистъ [illegible] что главное для него не поэзія содержанія [illegible]

Между Питеромъ Эртсеномъ и Лукасомъ [illegible] маетъ среднее положеніе. Поскольку онъ [illegible] жизнь, то въ видѣ сложныхъ сценъ [illegible] широко-раскинувшихся декораціяхъ [illegible] персонажами въ натуральную величину, онъ стоитъ бли[illegible] и къ его ученику Бюкелару. Поскольку [illegible] нидерландской грубости, старается быть [illegible] и жестахъ, экспрессивнымъ въ типахъ [illegible] къ романистамъ Брейгеля Мужицкаго онъ [illegible] помянутыми сценами въ сложныхъ пейзажахъ ([illegible] Брауншвейгѣ, «Се Человѣкъ» въ Амстердамѣ [illegible] ской Академіи и въ Луврѣ, «Входъ Господень въ Іерусалимъ» [illegible] въ Штутгардтѣ). Эти пейзажи (то скалистыя пустыни [illegible] отличаются отъ пейзажей Патинира, Блеса и имъ [illegible] они несравненно болѣе просты и правдивы. Нѣкоторыми изъ нихъ [illegible] цѣликомъ и могъ воспользоваться Брейгель, придавъ однако формуламъ предшественника несравненно большую жизненность.[2]

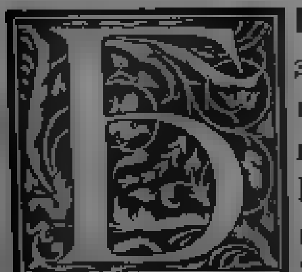


[1] Мы совершенно согласны съ [illegible] отождествленіемъ «[illegible] монограммиста» съ Гемессеномъ и съ тѣмъ, что въ [illegible] сложныхъ [illegible] сценахъ слѣдуетъ [illegible] произведенія мастера. См. книгу [illegible]

[2] Не слѣдуетъ ли ставить въ связь [illegible] картины [illegible] «Распятіе» въ собраніи графини Е. И. Шуваловой съ творчествомъ Гемессена. Мы находимъ [illegible] черты [illegible] произведенію и картинамъ съ небольшими фигурами нидерландскаго мастера. Вспоминая, что дочь Гемессена Катарина [illegible] третъ которой находился въ собраніи [illegible] была художницей [illegible] въ Испаніи, на Шуваловской же картинѣ [illegible] типовъ и костюмовъ, напоминаетъ [illegible] свидѣтельствуетъ даже предположеніе, что самъ [illegible] Гемессенъ умеръ не въ Гарлемѣ, а [illegible] за дочерью [illegible]. Однако лучшая часть триптиха — романтическiй [illegible] связь и [illegible] Гемессена, это [illegible] изъ самыхъ [illegible] пейзажей нидерландской школы XVI вѣка.

П. Брейгель Старшій. Пейзажъ изъ серіи „Маленькихъ брабантскихъ и кампинскихъ пейзажей“, изданной въ 1561 году.

X



БРЕЙГЕЛЬ обязанъ Эртсену, Лукасу и Гемессену, онъ обязанъ Патиниру и его школѣ, онъ былъ ученикомъ одного изъ образованнѣйшихъ художниковъ того времени Питера ванъ Эльста Кока*) и больше всего Брейгель обязанъ Босху, котораго онъ могъ изучить во всѣхъ подробностяхъ, передавъ въ гравюрахъ его картины. Такимъ образомъ Брейгель является какъ бы „профитеромъ“ и эклектикомъ. Однако, подобно другому профитеру и эклектику — Рафаэлю, онъ все же больше всего обязанъ самому себѣ: удивительной своей чуткости, яркой пламенной фантазіи, любовному вниманію къ природѣ и восхитительному дару красокъ. Въ его творенія средневѣковое [illegible]

*) [illegible] Питеръ [illegible] Турціи [illegible] по архитектурѣ и составилъ курсъ перспективы [illegible]



П. Брейгель-Старшій. Пейзажъ изъ серіи, изданной въ 1561 году

искусство, такъ и не дошедшее до кульминаціоннаго пункта въ религіозной живописи и въ изображеніи быта, достигло его въ пейзажѣ. Все остальное въ этой области какъ будто для того только и существовало, чтобы подготовить расцвѣтъ Брейгеля, этого изумительнаго мастера и чуткаго поэта. Какъ готическая архитектура находитъ предѣльную полноту, цѣльность и великолѣпіе въ соборахъ сѣвера Франціи и Англіи, такъ точно и готическій сѣверный пейзажъ достигаетъ своей предѣльной полноты, цѣльности и великолѣпія въ картинахъ и гравюрахъ Брейгеля[60]. Твореніе Брейгеля — микрокосмъ, цѣлый міръ, выросшій на почвѣ средневѣковой мистики и сказочности. Не устаешь обозрѣвать этотъ міръ и радоваться все новымъ и новымъ открытіямъ въ немъ. Брейгелемъ перебраны сотни мотивовъ, начиная отъ простѣйшихъ и кончая самыми сложными; имъ изображены каждый разъ съ особой точки зрѣнія, всѣ часы дня, всѣ времена года. И все это полно духа средневѣковой авантюры, настроенія рвущейся на просторъ души; все это глубоко личное и потому самому совершенно христіанское по духу искусство.

Мы, правда, не знаемъ по-настоящему, какимъ былъ эллинистическій «языческій» пейзажъ. Но, по всѣмъ признакамъ, онъ не былъ такимъ жизненнымъ и одухотвореннымъ, какъ пейзажъ Брейгеля. Изъ сохранившихся памятниковъ классической древности явствуетъ, что природа служила тамъ художникамъ декораціей, «фономъ». Маленькіе помпейскіе пейзажи, такіе шаржевые и пустые, въ общихъ чертахъ несомнѣнно передаютъ самый духъ античнаго пейзажа. Византія затѣмъ, совершенно не удаляясь [illegible]

[60] Любопытно отмѣтить въ П. Брейгелѣ, въ эпоху увлеченія античной архитектурой въ Нидерландахъ, опредѣленное пристрастіе къ готикѣ — рѣдкое уже въ то время явленіе.

обновленной христіанствомъ души въ пейзажѣ. Она возвратится къ міро-воззрѣнію древнихъ ассиріянъ и персовъ: изъ веселой игры линіями она сдѣлала кошмарный ритуалъ азіатскихъ деспотій. Пейзажъ у нея почти исчезъ или же окончательно превратился въ узоръ, въ коверъ, иногда даже въ іероглифъ. Напротивъ того, западная Европа создала готику, она дала св. Франциска Ассизскаго, она же создала и пейзажъ, который слѣдуетъ считать такимъ же показательнымъ, какъ и готическая архитектура, выраженіемъ обновленнаго культа природы, не нуждавшагося болѣе въ наивныхъ персонифи-каціяхъ, но выливавшагося въ восторженномъ изученіи всего видимаго, всего Божьяго творенія.

Особенностью Брейгеля является его широта, свобода и полная искрен-ность*). Это художникъ очень благородной, очень красивой души, уми-ленной и восторженной, знающей и зло, и добро, принимающей первое какъ неизбѣжное, и благословляющей второе по личному влеченію къ нему. И Брейгель является наслѣдникомъ братьевъ Лимбургъ и ванъ Эйкъ, но робость, ошибки, «провалы» ихъ ему неизвѣстны. Онъ совершенно свободно распоря-жается огромнымъ достояніемъ, накопленнымъ художественными предками. Онъ пишетъ широко, быстро, просто. Все у него какъ-то сразу становится туда именно, куда нужно, онъ умѣетъ передать какъ мелочный міръ подъ ногами, такъ и громаду полей, горъ, небесъ. Безбрежно раскидывается у него горизонтъ, но онъ умѣетъ также съ одинаковой убѣдительностью передать и уютную прелесть тѣсныхъ задворковъ. И вотъ благородство его сказывается въ томъ, что онъ при всей своей колоссальной виртуозности совершенно чуждъ маньеризма. Школа Патинира, быть можетъ, научила Брейгеля на это «витаніе въ пространствѣ», на «авантюрный», сказочный характеръ цѣлаго его картинъ, но ему невѣдомы скучные дефекты, въ которые впадали всѣ брабантцы первой половины XVI вѣка: манерность и безжизненное повтореніе формулъ. Каждое произведеніе его имѣетъ свою жизнь, будь то гравюра или большая картина со священнымъ сюжетомъ: оно всегда задумано съ особымъ, соотвѣтствующимъ данному случаю, настрое-ніемъ и всегда исполнено въ трепетѣ. Скуки нѣтъ въ твореніи Брейгеля, тогда какъ ее можно найти даже у Роже, у Боутса, у Давида. У него нѣтъ мертвыхъ, пустыхъ мѣстъ, все живетъ у него и все нужно.

Одно лишь поражаетъ въ этомъ особомъ мірѣ — отсутствіе солнца. Выше было сказано, что Брейгелемъ были перебраны всѣ часы дня, всѣ вре-

---

*) Совершенно современная искренность ска-зывается въ рядѣ чарующихъ деревенскихъ пей-зажей, какъ будто непосредственныхъ этюдовъ съ натуры. Лучшіе среди нихъ, кромѣ гравюръ, встрѣчаются на картинахъ «Сѣнокосъ» (Пражскій [illegible] [illegible]), «[illegible]» («[illegible] Vor-[illegible]», Вѣнскій музей), и «Пастухъ, убѣгающій отъ волка» (собственность г-на Джона Джонсона въ Филадельфіи). Въ послѣдней картинѣ настро-[illegible] впечатлѣніе производитъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Брейгель [illegible] не только [illegible] [illegible] голландцевъ XVII вѣка, [illegible] [illegible]ческо-трагическій пейзажъ одного изъ величай-шихъ художниковъ XIX вѣка — Жанъ-Франсуа Милле.





П. Брейгель-Старшій. Пейзажъ изъ серіи, изданной въ 1559 году

мена года. Почему же не найти у него солнечнаго свѣта, яркаго и радующаго? Одиноко стоитъ въ его творенiи замѣчательный пейзажъ съ висѣлицей, на которой сидитъ сорока (картина эта была завѣщана женѣ художника, нынѣ она находится въ Дармштадтѣ). Здѣсь переданъ солнечный эффектъ, — но какъ печально, какъ уныло! Дали расплываются въ туманныхъ испаренiяхъ, — быть грозѣ. Точно нехотя, передъ тѣмъ, чтобъ надолго укутаться облаками, солнце оглядываетъ земную поверхность, скользитъ по горамъ, по буграмъ, по полямъ, по макушкамъ деревьевъ, бросаетъ мутныя тѣни отъ уродливаго орудiя человѣческой злобы, стоящаго на первомъ планѣ[97]. При этомъ Брейгель въ существѣ своемъ не меланхоликъ и не пессимистъ. Въ немъ чувствуется глубокая вѣра: онъ съ сыновней нѣжностью любитъ Бога, зеркально умѣетъ передавать и простое житейское веселье, — крестьянскiя свадьбы и дѣтскiя игры[98].

[97] [illegible] по гравюрѣ [illegible] (или съ картины [illegible] П. Брейгель [illegible] примѣру, болѣе [illegible] въ такомъ случаѣ, и здѣсь [illegible]

[98] [illegible]





П. Брейгель Старшій. Городскія ворота. Пейзажъ изъ серіи, изданной въ 1561 году.

Надо сказать, что солнца художники просто какъ-то не замѣчали, быть можетъ считая его чѣмъ-то слишкомъ обыденнымъ[20], если только здѣсь не сказывался «мракъ эпохи», сумерки, надвинувшіеся на души изъ-за окружающихъ горестей и ужасовъ. Вѣдь даже въ готическихъ соборахъ не солнечные лучи лежали по колоннамъ и стѣнамъ, а сверкали яхонты витражей, точно видѣнія изъ иного міра, гдѣ нѣтъ «простого» бѣлаго солнца. Въ теченіе всего перваго періода «завоеванія живописью природы» пейзажъ такъ и не напишетъ солнца, да и не искалъ его, вполнѣ овладѣвъ тайной передачи свѣта

щалъ деревни во время кермессовъ или свадебъ. Они являлись туда переодѣтыми въ крестьянское платье и [illegible] Здѣсь Брейгель [illegible] Д. Винкенбоохсъ въ прелестной картинѣ [illegible] деревенщины.

[20] Леонардо да Винчи также совѣтуетъ живописцамъ [illegible] передачи солнечнаго освѣщенія, мотивируя это тѣмъ, что подробности моделировки освѣщеннаго предмета не выявляются, [illegible] Онъ предостерегаетъ вообще отъ писанія при яркомъ солнцѣ. Пейзажи совѣтуетъ [illegible] тѣни, а другой освѣщенъ. [illegible] день, когда солнце скрыто и свѣтъ его разсѣянъ. Или еще: «Изучай на улицахъ при наступающемъ вечерѣ [illegible] Лишь мастера середины XVII вѣка — Клодъ, Ботъ, Пейнакеръ и самъ Рембрандтъ — нашли способы изображать солнце не нарушая красотъ общаго тона въ картинѣ.

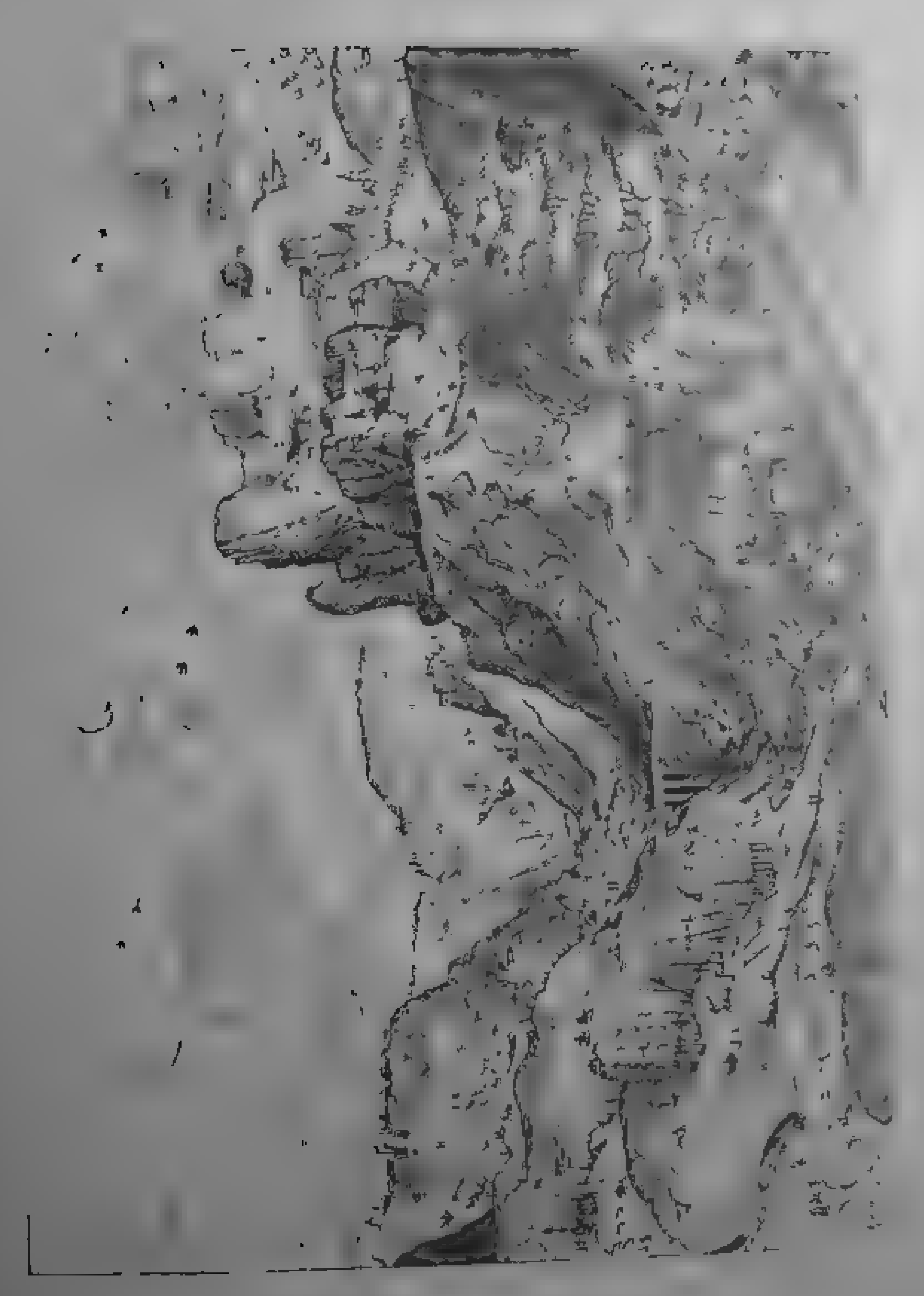
такимъ образомъ, какъ бы повторился «четвертый» день сотворенія міра. Позже солнце было суждено слѣдующимъ періодамъ, періоду стиля [illegible], но и тогда долгое время не видѣли всей особой игры его, всей его жизни. Солнцу были [illegible] скорѣе пассивную роль, и лишь эпохѣ импрессіонизма суждено было найти въ живописи эту жизнь, всю активную динамическую природу солнца и окружить изученіе его какимъ-то восторженнымъ культомъ.

Питера Брейгеля можно изучать лишь въ собраніяхъ [illegible] своей галлереѣ. Въ другихъ мѣстахъ онъ представленъ слабымъ [illegible]. Творчество Брейгеля, впрочемъ, вообще не очень обширно, если не считать всѣхъ копій, принадлежащихъ главнымъ образомъ его старшему сыну, который изъ этого копированія отцовскихъ произведеній создалъ себѣ родъ профессіи. Поэтому коллекція изъ четырнадцати наиболѣе значительныхъ картинъ мастера, сгруппированныхъ благодаря собирательству императора Рудольфа II и эрцгерцога Леопольда Вильгельма въ Вѣнѣ, представляетъ собою неоцѣнимое (и долгое время остававшееся неоцѣненнымъ) сокровище. Среди этихъ картинъ наиболѣе затѣйливы тѣ, въ которыхъ крошечныя фигуры разсказываютъ сложныя исторіи: «Обращеніе Павла», «Пораженіе Саула», «Виѳлеемское избіеніе младенцевъ», «Построеніе Вавилонской башни». Сцены эти происходятъ среди сложныхъ и прекрасныхъ, на версты кругомъ раскинувшихся декорацій. Однако на послѣднія обращаешь сравнительно мало вниманія, до того интересно проникнуть въ суетливый, полный ожесточенной страстности міръ населяющихъ ихъ «лилипутовъ». Въ другихъ картинахъ выразился насмѣшливый нравъ Брейгеля [1]; это тѣ, въ которыхъ онъ изобразилъ пирушки и танцы мужиковъ, споръ масленицы съ постомъ, пословицу объ опустошителѣ гнѣздъ и проч. Въ нихъ опять-таки пейзажи прекрасны, но вниманіе все же сосредоточивается на дѣйствующихъ лицахъ. Наконецъ, самыми изумительными во всемъ рядѣ вѣнскихъ картинъ являются тѣ, въ которыхъ пейзажъ играетъ главную и почти исключительную роль. Это уже вполнѣ «чистые» пейзажи, такія же непосредственныя изображенія стихійной жизни природы, какъ календарныя картинки въ часословахъ [illegible], но только значительно увеличившіяся въ размѣрахъ, обогатившіяся всей роскошью [illegible] масляныхъ красокъ и вдобавокъ отражающія всю широту взгляда человѣка, жившаго въ самое тревожное время исторіи и совершившаго весьма далекое для того времени путешествіе (Брейгель побывалъ въ Италіи въ 1550-хъ годахъ и по дорогѣ перерисовалъ всѣ замѣчательные виды Швейцаріи).

Трудно опредѣлить, какую мѣстность или даже какую часть Европы

---

[1] [illegible] Брейгель, вслѣдствіе своего брака съ дочерью вдовы Питера Кука, переселился изъ Антверпена, гдѣ протекли его молодость и годы ученія, въ Брюссель. [illegible] художника, если даже признать [illegible] Ванъ Мандера, что Брейгель поступилъ такъ для того, чтобы [illegible] противъ своей жены.



изображаютъ эти пейзажи. Это отнюдь не этюды съ натуры, а вымышленные ландшафты, пейзажи-типы. Мы найдемъ въ нихъ и море, и горы, и [illegible], и фламандскіе домики, и замерзшіе пруды, и плодоносныя долины. Но все это разнородное объединилось благодаря генію мастера въ неразрывныя цѣлыя, получило жизнь, убѣдительное существованіе. Эти картины живутъ своей жизнью, и жизнь ихъ — это синтезъ всей средневѣковой европейской жизни. Попробуйте измѣнить на этихъ картинахъ кое-какія подробности въ формахъ изображенныхъ домовъ, церквей, замковъ, — и передъ вами пройдутъ и Франція, и средняя Германія, и Тироль, и Швейцарія. Только романскаго, итальянскаго нѣтъ ни слѣда въ Брейгелѣ, въ этомъ сказалась его колоссальная почвенная сила, ибо въ его годы всѣ въ Нидерландахъ уже клялись Италией и молились на нее.

Три изъ этихъ пейзажей — два варіанта «Зимы» и «Осень» — особенно прекрасны. Когда глядишь на «Зиму со снѣгомъ», становится холодно и съ какимъ-то особымъ эгоистическимъ удовлетвореніемъ замѣчаешь слѣва у харчевни пылающій костеръ. Мертвые черные скелеты деревьевъ на этой картинѣ — не находка Брейгеля: мы уже видѣли ихъ у Гуса, у «Флемальца», у миніатюристовъ. Однако, нигдѣ имъ не отведена такая роль, ихъ оголенность не передана съ такой «чувствительностью», какъ здѣсь. Деревья эти зябнутъ, и печальны силуэты мерзнущихъ на нихъ птицъ. Зябнутъ и хижины подъ густымъ слоемъ снѣга, дрожитъ весь сквозной лѣсокъ на сосѣднемъ пригоркѣ, и уныло торчатъ въ глубинѣ острыя скалы, точно придушенныя саваномъ снѣга. Свинцовое небо нависло надъ самой головой. Слышенъ каждый звукъ: крики конькобѣжцевъ на прудѣ, понуканіе возчика, везущаго сѣно въ деревню, унылый звонъ церковнаго колокола и еще болѣе далекіе звуки, невѣдомо откуда идущіе. Егеря со сворой возвращаются съ охоты. Густыми красочными массами, но четко вырисовываются они силуэтами на блескѣ снѣга. Ихъ ноги утопаютъ въ бѣлой массѣ, и усталыя собаки понуро плетутся за ними. Отчего эта картина намъ точно родная, отчего становится грустно, глядя на нее, точно читаешь повѣсть о собственныхъ далекихъ, канувшихъ въ прошлое лѣтахъ? Откуда — среди XVI вѣка — «модернизмъ» въ самомъ отношеніи къ дѣлу? Мы всѣ были здѣсь «[illegible]», что это такое, можемъ вспомнить обо всемъ, стоитъ только вглядѣться въ картину. Съ нами говоритъ самый близкій, дорогой человѣкъ. Онъ болѣе нашъ, нежели важные кривлявцы-итальянцы XV—XVI вѣковъ, даже нежели художники нынѣшнихъ дней и нашей родины.[7]

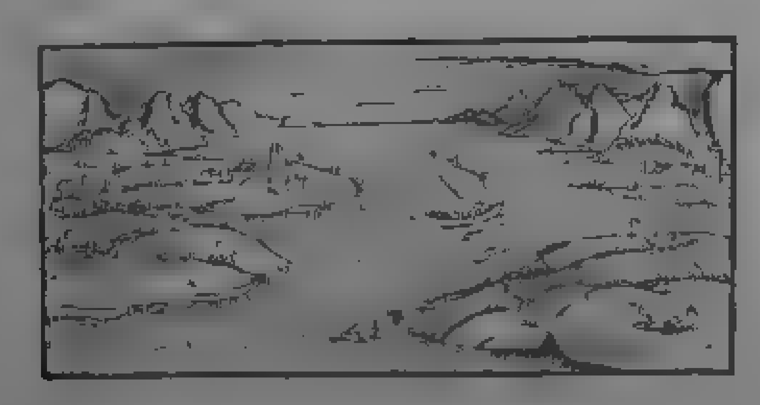
Не менѣе прекрасенъ и другой варіантъ на тему «Зима», значащійся въ каталогѣ Вѣнской галлереи какъ изображеніе весны. Можно [illegible], что передъ нами два мѣсяца изъ цѣлой [illegible] серіи, части которой или растеряны [illegible] въ наслѣдствіи, или же серія осталась [illegible]

[illegible] на первомъ планѣ несетъ [illegible] деревья и [illegible] въ отдаленіи у подножія холма видна рѣка, вливающаяся въ море. Вода ея бурлитъ, и бѣшено плещутъ по ней корабли и лодки. Подъ темными нескончаемыми тучами слабо бѣлѣютъ уже покрывшіеся снѣгомъ горы. Въ связи съ этой бурей укажемъ на великолѣпный морской пейзажъ въ Вѣнѣ.



Въ «Осени» другой аккордъ. Въ «Зимѣ» покорное, но лишенное большой сладости, принятіе смерти, здѣсь же тревога, противодѣйствіе, борьба. Съ сѣвера, съ моря надвигаются сизо-сѣрыя тучи, ряды за рядами ползутъ онѣ изъ-за горъ, выдвигая впередъ свои острія. Все въ природѣ уже опустошено, одергано вѣтрами. Но все еще борется она, не хочетъ умирать, упирается подъ бѣлый покровъ. Въ пейзажѣ много красныхъ тоновъ, выражающихъ эту упрямую жизненность, и соединеніе всей этой «ржавчины» со сталью неба даетъ восхитительное, благороднѣйшее созвучіе, въ которомъ какъ-то уже чувствуется, на чьей сторонѣ будетъ побѣда. Крестьяне сгоняютъ [illegible] рыжихъ коровъ въ деревню, и жаждетъ пристанища усталый путникъ, взбирающійся на своемъ конѣ въ гору.

Гравированное твореніе мастера не уступаетъ его живописному. Всюду и здѣсь та же умиленность передъ натурой, пониманіе самыхъ разнородныхъ настроеній, фантазія, доходящая до безумія, тонкій вкусъ и прелестная техника. Пожалуй, всего интереснѣе та серія гравюръ, которая передаетъ совершенно безъ прикрасъ «альбомные этюды» Питера, накопившіеся у него во время его прогулокъ въ «Кампинѣ». Это уже совершенный реализмъ во вкусѣ XVII вѣка, поражающій среди условнаго, принаряженнаго искусства середины XVI столѣтія, какъ странный анахронизмъ. Иные изъ этихъ непосредственныхъ этюдовъ брабантской деревни попали и въ картины Брейгеля, таковъ сѣрый, серебристый съ зеленью фонъ на «Слѣпцахъ» Неаполитанскаго музея или, еще поразительнѣе, хлѣвъ и конюшня подъ тощими деревьями, что сообщаетъ особую прелесть «Опустошенію [illegible]» въ Вѣнской галлереѣ. Простота средствъ, помощью которыхъ въ послѣднемъ случаѣ передано точнѣйшимъ образомъ и съ абсолютной правдивостью самое трудное въ искусствѣ — красота некрасивой модели, — опредѣленнѣе всего говоритъ о геніальности, о совершенно исключительномъ положеніи Брейгеля въ искусствѣ своего времени. Онъ послѣдній готикъ, но онъ и первый на сѣверѣ вполнѣ нашъ, современный художникъ, и вотъ эта исключительность положенія Брейгеля лучше всего объясняетъ тотъ фактъ, что онъ остался безъ достойныхъ послѣдователей среди художниковъ, жившихъ въ одну съ нимъ эпоху.



Лукасъ Вальвенборхъ. Январь. Музей въ Вѣнѣ.

XI



ПИТЕРЪ Брейгель умеръ въ полномъ расцвѣтѣ таланта и его 44-хъ лѣтъ, въ Брюсселѣ, куда онъ переселился изъ Антверпена въ 1563 году. Но его искусство не умерло съ нимъ. Картины его расходились въ продолженіе многихъ лѣтъ въ гравюрахъ и въ копіяхъ. Нѣсколько художниковъ являются если и не продолжателями его геніальнаго творчества въ цѣломъ, то какъ бы распространителями отдѣльныхъ находокъ Брейгеля и даровитыми его продолжателями. Таковы его сынъ Питеръ Брейгель Младшій, Питеръ Бальтенсъ[72], ванъ-деръ Борхтъ, Жакъ и Абель Гриммеръ, Мартенъ ванъ Клефъ, наконецъ, оба брата (Лукасъ и Мартинъ) Вальвенборхъ изъ Мехельна. Лукасъ превосходный мастеръ, затѣйливый, наблюдательный, усердный. Онъ первоклассный техникъ. Лучшее, что имъ сдѣлано — это маленькіе пейзажики, украшенные [illegible] фигурками. Одна

[72] Питеръ Бальтенсъ [illegible], старше Брейгеля, такъ какъ уже въ 1540 г. былъ записанъ мастеромъ въ [illegible] св. Луки. [illegible] Мартина [illegible] Амстердамѣ [illegible].

[73] [illegible] XVII вѣка.

изъ его жемчужинъ хранится въ Эрмитажѣ. Но и въ большихъ картинахъ (группированныхъ главнымъ образомъ въ Вѣнскомъ музеѣ) онъ обнаруживаетъ себя поэтичнымъ и умѣлымъ художникомъ, и лишь сходство измѣненныхъ красокъ и сочиненію произведеній самого Брейгеля можетъ вредить ему. Одинъ изъ шедевровъ Валькенборха — это зима съ рискованнымъ эффектомъ падающаго, вѣрнѣе даже «валомъ валящаго» снѣга. Фигуры Лукаса нѣсколько условны, слишкомъ аккуратно исполнены; въ нихъ уже есть та округлость, которая становилась тогда модной въ Нидерландахъ. Но придуманъ весь пейзажъ чуткимъ поэтомъ и большимъ знатокомъ жизни. Здѣсь передъ нами уже опредѣленный «видъ», быть можетъ, деревня гдѣ-нибудь около Линца, куда Лукасъ послѣдовалъ за своимъ покровителемъ эрцгерцогомъ Матіасомъ и гдѣ онъ прожилъ до 1597 года. Позже онъ жилъ въ Нюренбергѣ.[34]

Мы уже указывали на особенности трактовки архитектуры у нидерландскихъ мастеровъ XV вѣка, прибѣгавшихъ преимущественно къ готическимъ формамъ, а изрѣдка также и къ романскимъ (особенно охотно пользовались послѣдними ванъ Эйкъ и Мемлингъ). Съ конца XV вѣка можно отмѣтить поворотъ къ новому характеру архитектуры, сказывающемуся сначала въ однѣхъ лишь деталяхъ: статуэткахъ и гирляндахъ, медальонахъ, круглыхъ сводчатыхъ перекрытіяхъ. Оттѣнокъ чего-то новаго выражается съ нѣкоторой отчетливостью уже въ «Рождественской ночи» Давида и въ «Алтарѣ св. Анны» Метсиса (1509 г.), однако въ первой картинѣ это новое сводится къ помянутому пилястру, въ послѣдней же составныя части, кромѣ маскароновъ въ куполѣ и двухъ нагихъ фигуръ на карнизѣ, все еще готическія. Любопытно отмѣтить замѣну готической архитектуры ренессансной въ варіантѣ «Тайной Вечери», исполненной согласно картинѣ Дирика Боутса, его сыномъ Альбертомъ (родился около 1455, умеръ въ 1549 году). Комната остается въ общемъ прежняя, но каминъ въ глубинѣ разукрашенъ «круглыми» орнаментами, геніями и медальонами, а общее представляетъ собою странное смѣшеніе средневѣковаго «остова» съ какими-то плохо понятыми «итальянизмами». Такую же смѣсь представляютъ собою архитектурныя формы въ картинахъ художниковъ, болѣе или менѣе близко стоящихъ къ «мюнхенскому Псевдо-Блесу» и къ «Мастеру Смерти Маріи». Интересными примѣрами переходнаго стиля являются причудливый замокъ въ берлинской картинѣ «Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи», руины въ мюнхенской, брюссельской и антверпенской композиціяхъ «Поклоненія волхвовъ», замокъ въ берлинской «Мадоннѣ» Якоба Корнелиса, роскошная келья, въ которой возсѣдаетъ св. Іеронимъ, въ картинѣ неизвѣстнаго нидерландскаго мастера около 1520 года (въ Берлинскомъ музеѣ). Впрочемъ, подробное перечисленіе всѣхъ

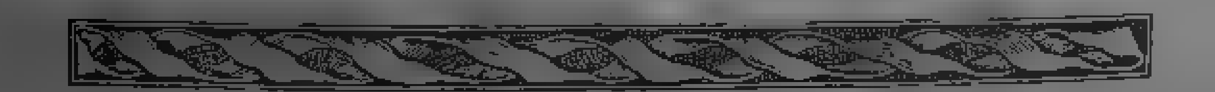
[34] Остается невыясненнымъ, былъ ли Лукасъ Валькенборхъ [illegible] Брейгеля [illegible] около 1590 года. Во время [illegible] возстанія 1566 года братья Валькенборхъ [illegible] вмѣстѣ съ Бре- [illegible] Линцъ. Слѣдуетъ, между прочимъ, [illegible] братья Валькенборхъ были хорошими музыкантами.



аналогичныхъ примѣровъ не имѣло бы основанія въ [illegible] ряемости однѣхъ и тѣхъ же схемъ ирреальной архитектуры [illegible] художники, видимо, стремились лишь превзойти другъ [illegible] тельности, совершенно забывая о правдоподобіи.

Прежде чѣмъ исчезнуть навсегда, готика [illegible] кошмарной путаницей въ произведеніяхъ Корнелиса [illegible] триптихъ въ Палермо производитъ впечатлѣніе [illegible] сталактитовъ или симметрично застывшаго [illegible] ктура выстроить такіе балдахины, навѣсы, аркады [illegible] кружево или издѣліе ювелира. По своему характеру [illegible] приближается къ безумнымъ измышленіямъ архитекторовъ [illegible] (XVI вѣкъ) нѣкоторыхъ частей соборовъ въ Страсбургѣ, въ Ульмѣ [illegible] Такіе примѣры лучше всего убѣждаютъ, что готика кончилась сама [illegible] она уже переживала свою эпоху барокко, была больна смертельно [illegible] Античныя увлеченія не убили ее, не стерли, а просто замѣнили то, [illegible] не было жизненнымъ. Въ своей картинѣ 1526 года «Родители Пресвятой Дѣвы» (въ Брюсселѣ) Конинксло идетъ дальше: архитектура заполняетъ всю картину и давитъ фигуры. Формы ея крупнѣютъ — еще одинъ шагъ и эта фантасмагорія готическая превратится въ не менѣе вычурную и курьезную фантасмагорію ренессансную Дитерлейна. Если дѣйствительно «Триптихъ Магдалины» въ Брюсселѣ (около 1537 г.) принадлежитъ Конинксло, то эта перемѣна, въ крайне неудачномъ видѣ, произошла въ творчествѣ самого мастера — одного изъ удивительныхъ техниковъ-каллиграфовъ своего времени.

Считается, что первымъ изъ нидерландцевъ поѣхалъ въ Италію Янъ Госартъ, прозванный Мабюзе. Вернувшись въ 1509 году, онъ, во всякомъ случаѣ, оказался однимъ изъ первыхъ систематическихъ подражателей итальянцамъ въ Нидерландахъ. У него мы встрѣчаемъ уже архитектуру, обнаруживающую болѣе или менѣе цѣльныя знанія и энтузіастское увлеченіе античнымъ и новымъ итальянскимъ искусствомъ. Объ этой новой страницѣ нидерландской архитектурной живописи мы будемъ говорить впослѣдствіи, въ связи съ другими «латинскими» явленіями на Сѣверѣ.





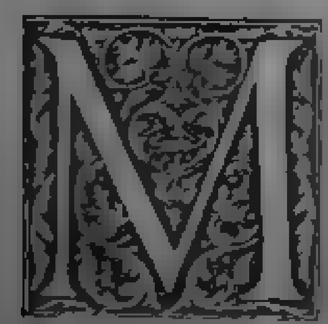
[illegible] Миніатюра изъ Бреваріи [illegible] [illegible] Такой способъ украшенія книгъ [illegible] до конца XVII вѣка. — Въ настоящее время Бреварій хранится въ библіо[illegible]

ФРАНЦУЗСКІЙ
И
ИСПАНСКІЙ
ПЕЙЗАЖЪ
ВЪ XV В.



[illegible]

I.



Ы покинули Францію въ тотъ моментъ, когда благодаря политическимъ обстоятельствамъ культурная жизнь въ ней замерла и Парижъ утратилъ на время значеніе центра образованности и искусства. Духовная жизнь страны не прекращалась, но въ силу матеріальныхъ условій она въ [illegible] многихъ [illegible] не могла имѣть того внѣшняго блестящаго характера, которымъ отличалась предыдущая эпоха и которымъ [illegible] отличались Бургундія и Нидерланды. [illegible] французскаго [illegible] [illegible] культура при этомъ переместилась изъ Парижа [illegible] въ Бурже, гдѣ жилъ дворъ буржскаго короля Карла VII, въ Авиньонъ, гдѣ благодаря [illegible] съ [illegible] [illegible] существовать [illegible] итальянской культуры, [illegible] въ Турѣ и Анжѣ [illegible] резиденцію добраго короля Рене, унаслѣдовавшаго художественные вкусы герцога Берри. Вообще же, если исключить послѣдняго примѣра — Рене — искусство [illegible] [illegible] терять прежній дворцовый характеръ. Оно пріобрѣло буржуазный оттѣнокъ. Главными заказчиками [illegible] [illegible] финансисты Жакъ Керъ и Этьенъ Шевалье, короля

же мало интересуются имъ и не поддерживаютъ его. Имъ и не до того: Карлъ VII погруженъ въ чувственныя наслажденія и увлеченъ своими домашними драмами, Людовикъ XI, собиратель земли, направляетъ весь свой умъ на борьбу съ вассалами, на финансы, на правосудіе. Время для художества невыгодное, столь невыгодное, что еще недавно считалось, будто въ эти дни искусства совсѣмъ не существовало во Франціи. Знали только одного Фуке, но и его принимали за слабаго подражателя нидерландцамъ. Предоставленіе съ 1898 года въ общее пользованіе музея герцога Омальскаго въ Шантильи, гдѣ собраны лучшіе Фуке (и многія другія превосходныя произведенія французской живописи XV и XVI вѣковъ) и выставка въ 1904 году французскихъ примитивовъ въ Парижѣ измѣнили, однако, въ корнѣ это отношеніе. Теперь для насъ ясно существованіе французскаго «кватроченто», ясно также громадное художественное значеніе его и, наконецъ, не возбуждаетъ споровъ его самобытность. Несомнѣнно и то, что безъ англо-французскаго кризиса, вызваннаго послѣдствіями Столѣтней войны, живопись во Франціи дала бы еще болѣе блестящіе и, главное, болѣе обильные плоды. Что по прежнему поражаетъ, такъ это ничтожное количество дошедшихъ до насъ произведеній, но это объясняется гибелью громадной массы ихъ въ войнахъ и революціяхъ. Зато все, что сохранилось, принадлежитъ къ самымъ благороднымъ и чистымъ произведеніямъ западно-европейскаго христіанскаго искусства. Подобно нѣкоторымъ готическимъ соборамъ Нормандіи, французскія миніатюры и картины XV столѣтія — высшія точки этого искусства, обреченнаго на вырожденіе уже въ слѣдующемъ вѣкѣ.

Теперь же слѣдуетъ указать на отношеніе искусства Франціи къ искусству Нидерландовъ въ смыслѣ вліянія послѣдняго на первое и въ смыслѣ сравненія ихъ достоинствъ. Недавно еще французская живопись считалась просто осколкомъ съ нидерландской, но ошибочность такого взгляда послѣ выставки французскихъ примитивовъ стала ясной. Кромѣ того, совершенно невѣроятно, чтобы вся колоссальная творческая сила, все мастерство Франціи перешли въ извѣстный моментъ къ ея сѣвернымъ сосѣдямъ и чтобы затѣмъ французамъ, какъ жалкимъ «провинціаламъ», пришлось только пользоваться крохами, перепадавшими отъ тѣхъ мѣстностей, которыя только что были «провинціей» по отношенію къ Франціи. Но и памятники доказываютъ обратное. Во-первыхъ, то, что осталось намъ отъ французовъ XV вѣка, не похоже по существу на нидерландское искусство, а если сходство и есть, то оно здѣсь чисто-внѣшнее и основано на общности готическихъ формъ. А затѣмъ, по своей художественной зрѣлости, французскія произведенія часто даже превосходятъ нидерландскія и приближаются болѣе къ итальянскому искусству, оттуда, въ то же время, [illegible]. Въ нихъ намѣренія выражены твердо, формы [illegible], часто даже живописная техника болѣе свободна. Если въ чемъ [illegible]



Жеанъ Фуке. Пожаръ іерусалимскаго храма. Миніатюра изъ „Antiquités judaïques". Парижская національная библіотека.

несомнѣнно одерживаютъ верхъ, такъ это въ блескѣ отдѣльныхъ колеровъ и въ виртуозномъ реалистическомъ выписываніи деталей. Наконецъ мы имѣемъ и документальныя доказательства того, что французы учились у французовъ же, и, наоборотъ, ничто не указываетъ на какую-либо зависимость художественной школы отъ Нидерландцевъ. Необходимо помнить, что въ началѣ XV вѣка нидерландцы были еще какъ бы учениками французовъ [1], и, если бы у насъ сохранилось больше памятниковъ французской живописи того времени, мы могли бы доказать, что всѣ фазисы обновленія въ нидерландской живописи были вызваны французскими примѣрами. Проще [illegible] чѣмъ допустить одновременное самостоятельное возникновеніе однородныхъ явленій въ силу общности культуры.

[1] Цѣлый рядъ документальныхъ данныхъ свидѣтельствуетъ, что лучшіе нидерландскіе ху-[illegible] еще въ самомъ началѣ XV вѣка [illegible]

Матеріалъ, имѣющійся въ нашемъ распоряженіи за XV вѣкъ во Франціи, очень не обширенъ: двадцать-тридцать картинъ, пять-шесть фресокъ, нѣсколько десятковъ витро, такое же число шпалеръ — вотъ и все. Все о чемъ мы только читаемъ въ документахъ (по письменнымъ документамъ біографіи нѣкоторыхъ французскихъ мастеровъ представляются болѣе полными, нежели біографіи нидерландцевъ), все это потеряно, и, кажется, безвозвратно. Къ счастью, у насъ остается большое количество рукописей, украшенныхъ миніатюрами, и по нимъ мы можемъ судить — если не объ утраченныхъ шедеврахъ, то, по крайней мѣрѣ, объ уровнѣ французской живописи въ XV вѣкѣ. Превосходное собраніе французскихъ рукописей этого времени хранится и въ Императорской публичной библіотекѣ. Среди нихъ имѣются такія чудеса книжной иллюстраціи, какъ «Grandes chroniques de S. Denis» и посланія св. Іеронима съ миніатюрами, которыя мы рѣшаемся приписать ученику Фуке, Жану Бурдишону.

Первое мѣсто во французской живописи XV вѣка принадлежитъ уроженцу Тура Жетану Фуке [2] (если только тѣ картины и миніатюры, которыя носятъ его имя, дѣйствительно принадлежатъ ему). Родился Фуке около 1415, умеръ около 1480 года. Въ 1443 году онъ былъ въ Римѣ, гдѣ удостоился писать портретъ папы Евгенія IV. Фуке состоялъ затѣмъ при королевскомъ дворѣ. Другихъ данныхъ мы о немъ не имѣемъ. Считаются принадлежащими его кисти изумительные портреты Этьена Шевалье (Берлинъ), Жювеналя дез-Юрсенъ и Карла VI (въ Луврѣ), «мужчины съ раскосыми глазами» (въ собраніи князя Лихтенштейна) и, подъ большимъ сомнѣніемъ, Мадонна съ херувимами (въ Антверпенѣ). Наибольшую, однако, достовѣрность представляетъ атрибуція Фуке знаменитыхъ миніатюрныхъ серій изъ часослова Этьена Шевалье въ Шантильи (и Луврѣ), «Іудейскихъ древностей» Іосифа въ Парижской національной библіотекѣ [3] и «Боккаччіо» въ Мюнхенской библіотекѣ. Кому бы, однако, ни принадлежали всѣ эти произведенія, они, во всякомъ случаѣ, представляютъ собою твореніе одного художника и въ то же время тѣ высшія достиженія сѣверо-западнаго христіанскаго искусства, на которыя мы уже указывали. Въ частности, портреты Фуке по своей мощи и по «классической» простотѣ превосходятъ все, что было сдѣлано за это время даже въ самой Италіи. Миніатюры же его представляютъ собою рядъ восхитительныхъ картинокъ, въ которыхъ самое искреннее благочестіе соединяется съ изумительнымъ знаніемъ природы, съ пытливой наблюдательностью, не уступающими произведеніямъ Боутса, Мантеньи или Пьеро деи Франчески.

---

[2] О Фуке см.: H. Bouchot, «Les primitifs français», Librairie de l'art ancien et moderne, Paris 1904; P. Durrieu, «Les Antiquités judaïques», Paris 1908; André Michel, Histoire de l'Art, томъ IV, часть 2-я, статья P. Durrieu, стр. 701; F. A. Gruyer, «Les quarante Fouquet de Chantilly», Paris 1900.

[3] Старинная надпись въ книгѣ [illegible] одиннадцать [illegible] хорошему живописцу и иллюминатору короля Людовика XI — Жану. Второй томъ того же сочиненія былъ пріобрѣтенъ Yates Thompson омъ, но изъ тринадцати бывшихъ въ немъ миніатюръ осталась лишь одна.



Жеанъ Фуке. Возвращеніе въ Англію Изабеллы, супруги Эдуарда II. Миніатюра изъ „Les grandes chroniques de France". Національная библіотека въ Парижѣ.

Надо, впрочемъ, тутъ же вспомнить, что Фуке побывалъ въ Италіи. Фоны на портретахъ Жювеналя и Шевалье не оставляютъ сомнѣнія въ нѣкоторой зависимости его искусства отъ Беато Анджелико. Это уже совершенно «ренессансные» фоны: стѣны, раздѣленныя строгими пилястрами, простые, спокойные, въ своей классической строгости даже холодные. Что же касается умѣренности жестовъ въ фигурахъ Фуке, ритма движеній и группировокъ, монументальнаго стиля въ складкахъ одеждъ, то все это скорѣе чисто французскія черты. Ихъ мы бы встрѣтили уже за два вѣка до того въ скульптурахъ Реймса и Шартра, и онѣ же отразились въ исклю-

Нѣкоторые [illegible] съ миніатюрами [illegible] Императорской публичной [illegible]



Жанъ Фуке. Іовъ и его друзья (вдали замокъ Венсеннъ). Изъ часослова Этьена Шевалье въ Шантильи.

чительно прекрасномъ произведеніи фламандской скульптуры Клауса Слютера, исполненномъ имъ во Франціи (въ Дижонѣ — «Колодезь Моисея»). Подобнаго же у нидерландцевъ въ самихъ Нидерландахъ мы бы не нашли.

Насъ сейчасъ интересуютъ лишь «декораціи» Фуке, и въ этомъ смыслѣ неисчерпаемымъ источникомъ наслажденія являются яркія и гармоничныя въ краскахъ, точно вчера сдѣланныя миніатюры Фуке въ музеѣ Шантильи и въ Парижской національной библіотекѣ. Миніатюры эти примыкаютъ къ Эйковскимъ — къ Туринскому часослову и если уступаютъ имъ въ «трепетности», изысканности (равныхъ Туринскому часослову миніатюръ вообще нѣтъ), то вполнѣ равняются имъ въ смыслѣ непосредственности отношенія художника къ природѣ и тонкой наблюдательности, изящного во всемъ вкуса. Время ихъ исполненія, вѣроятно, слѣдуетъ отнести къ 1452—60-мъ годамъ. Перспективныя знанія художника терпятъ. Но с

[illegible]

[illegible] Маргинас). Иногда, впрочемъ, [illegible] у Фуке характеръ [illegible] Фуке въ одинаковой степени. [illegible] мѣстностей — парижскую Бастилію, набережную Сены [illegible] [illegible] приходитъ на умъ Беато Анджелико, несмотря на полную самостоятельность композиціи типовъ. При этомъ Фуке [illegible] группировать мотивы. Они всегда имѣютъ у него [illegible] непосредственный характеръ [illegible] можно бы даже сказать, [illegible] Фуке [illegible] недостаткомъ, присущимъ всему искусству того времени.*

Большимъ мастеромъ Фуке представляется въ изображеніи лошадей. Прекрасно рисуетъ этотъ современникъ Учелло лошадей, которыхъ онъ не боится ставить и въ профиль, и въ три четверти, фасомъ и крупомъ къ зрителю. Онъ отлично [illegible] ихъ на [illegible], когда фигуры становятся [illegible], и съ непревзойденнымъ въ его время совершенствомъ передаетъ ихъ движенія. Такова упавшая подъ св. Павломъ лошадь или испуганныя лошади на той же миніатюрѣ. [illegible] рядомъ съ этими благородными [illegible]

[illegible]



Ангерранъ Шарантонъ. Пейзажъ въ картинѣ „Коронованіе Богородицы“. Госпиталь въ Вильнёвъ-лез-Авиньонъ.

II

Несомнѣнно, Фуке самый сильный, самый разносторонній изъ французскихъ художниковъ XV вѣка, но и рядъ другихъ мастеровъ обнаруживаютъ превосходное знаніе техники и тяготѣніе къ строгому стилю. Однимъ изъ такихъ замѣчательныхъ художниковъ является лаонскій уроженецъ, работавшій на югѣ, Ангерранъ Шарантонъ, извѣстный по вводимой досель [illegible] картинѣ, исполненной имъ въ 1453 году (Коронованіе Богоматери, госпиталь въ Villeneuve-lès-Avignon). Картина эта пострадала отъ времени. Краска [illegible] мѣстами заплохла, мѣстами почернѣла. Но и въ [illegible] своемъ видѣ [illegible] производитъ впечатлѣніе [illegible]



Николай Фроманъ. Верхняя часть картины „Неопалимая купина“. Соборъ въ Эксѣ.

такого величія, какихъ не найти въ болѣе «провинціальномъ» нидерландскомъ искусствѣ. Въ сильной степени впечатлѣнію этой грандіозности способствуетъ и превосходный пейзажъ, стелющійся по низу картины и изображающій на двухъ своихъ концахъ оба Іерусалима, земной и небесный. Не часто встрѣтимъ мы въ искусствѣ изслѣдуемой нами эпохи такой просторъ, переданный самыми простыми, но съ большимъ тактомъ использованными средствами. Въ пейзажѣ «Коронованія», какъ и въ иныхъ портретахъ и миніатюрахъ Фуке, просвѣчиваетъ «итальянское» вліяніе; опять вспоминаешь итальянцевъ XV и XVI вѣковъ.[1] Но, пожалуй, въ Италіи того времени (искусство Италіи въ 1450-хъ годахъ отлилось въ творчествѣ старшаго Липпи, Беноццо Гоццоли, Мантеньи) не найти такой передачи пространства и той острой

[1] Храмъ Христа слѣва напоминаетъ еще схе- му Джотто, Гадди и Джованни да Милано.

опредѣленностію, съ которыми нарисованъ здѣсь городъ. Въ [illegible] несмотря на нѣкоторую «миніатюристскую» сухость техники) пейзажъ [illegible]ронованъ и исполненъ вполнѣ живописно. Отношенія тоновъ между собой прочувствованы съ простотой и добросовѣстностью художника, вполнѣ увѣреннаго въ своихъ пріемахъ, ничто не лѣзетъ впередъ, не навязывается. Если же въ чемъ и уступаетъ Шарантонъ нидерландцамъ, такъ это единственно только въ виртуозности отдѣлки. Чувствуется въ этой картинѣ какая-то суровая и печальная душа, равнодушная къ прелестямъ жизни. Деревьевъ совсѣмъ нѣтъ (и именно это сообщаетъ всему какую-то грандіозную пустынность и «отвлеченность»), формы же скалъ въ своей суровости доходятъ до схематичности. Но опять-таки цвѣта дальнихъ горъ и моря переданы съ тонкимъ пониманіемъ природы[6].

Крупнымъ художникомъ Франціи во второй половинѣ XV вѣка представляется Никола Фроманъ изъ Юзеса, извѣстный намъ главнымъ образомъ по двумъ картинамъ: триптиху съ «Воскресеніемъ Лазаря» (1461 г.; во Флоренціи) и «Неопалимой купинѣ» въ Эксскомъ соборѣ (1474 г.). «Воскресеніе Лазаря» — красивая въ краскахъ картина, исполненная съ соблюденіемъ еще старыхъ традицій, что особенно сказывается во всемъ ея готическомъ характерѣ, а также въ узорчатомъ парчевомъ фонѣ, на которомъ вырѣзаются фигуры. Напротивъ того, «Неопалимая купина», несмотря на готическую, имитирующую рѣзьбу, раму (съ изображеніемъ царей іудейскихъ), обнаруживаетъ совершенно иной характеръ[7]. Центръ композиціи занимаетъ колоссальный кустъ, или вѣрнѣе «букетъ» деревьевъ, увитый всевозможными растеніями (шиповникомъ, земляникой и проч.), и на этомъ «букетѣ» возсѣдаетъ Богоматерь съ Младенцемъ на рукахъ. Мотивъ здѣсь сѣверный и, вѣроятно, съ сѣвера онъ перешелъ затѣмъ и въ венеціанское искусство (извѣстенъ рядъ картинъ, въ которыхъ дерево или кустъ играютъ центральную роль). Но по сторонамъ сказочнаго пригорка, изъ котораго изъ сочныхъ стволовъ выростала эта странная «роща», раскидываются пейзажи чисто итальянскаго характера, напоминающіе картины флорентинцевъ и умбрійцевъ середины XV вѣка. Посѣтилъ ли Фроманъ Италію, или же онъ познакомился съ итальянскимъ искусствомъ при дворѣ короля Рене д'Анжу, не прерывавшаго въ качествѣ претендента на Неаполь сношеній съ Италіей, — остается невыясненнымъ. Во всякомъ случаѣ, Фроманъ могъ видѣть итальянскія картины и во время своего пребыванія въ Авиньонѣ — съ 1468 по 1472 годъ[8].

Лучшимъ художникомъ Франціи въ концѣ XV вѣка является такъ называемый «живописецъ Бурбоновъ» или «Maitre de Moulins», котораго иные изслѣдователи стараются идентифицировать съ Жаномъ Перреалемъ, знаме-

[6] [illegible] XVI [illegible] 1889.

[7] Фонъ этой картины могъ бы, пожалуй, дать [illegible] что [illegible] картина [illegible]

[8] О Николя Фроманѣ см. [illegible]



[illegible]

нитымъ въ свое время художникомъ королевымъ [illegible], и [illegible] Франциска I въ 1529 году [9]. Къ сожалѣнію однако, мастеръ Бурбонскій [illegible], чудесный портретистъ и поэтичный иконописецъ, иногда приближающійся по характеру своего творчества къ Герарду Давиду, не оставилъ чего-либо выдающагося въ смыслѣ пейзажа. Фоны полная его «Жертвователей» или закрыты драпировками («Муленскій алтарь»), или открываются на пейзажи общаго для XV вѣка типа — на плоскіе холмы съ рядами деревьевъ [10]. То же самое приходится сказать и о пейзажахъ въ твореніи ученика Фуке — Бурдишона [11]. Это довольно холодный и даже скучноватый мастеръ, достигающій извѣстнаго совершенства въ портретахъ и фигурахъ, но безразличный къ жизни природы. Подобно своему учителю, онъ смѣшиваетъ формы ренессанса съ готическими, но дѣлаетъ это очень неискусно. Во всемъ чувствуется

---

[9] Литература о Перреалѣ: E. L. G. Charvet, [illegible] 1874 [illegible] Jehan Perréal, [illegible] 1910 [illegible] 1901 и 1902 годы.

[10] [illegible]

[illegible] личные виды «Бурбонской области» (la Bourbon[illegible] [illegible] 1902 [illegible] 1903 [illegible]



Бартелеми де Еркъ (?). Иллюстрація къ роману „Coeur d'amour épris". Императорская Библіотека въ Вѣнѣ.

схематичность, вялое, ремесленное отношеніе къ дѣлу. Если принимать Бурдишона за типъ художника Франціи въ началѣ XVI вѣка, то мы должны будемъ констатировать извѣстное вымираніе и вытекающее изъ него уныніе. Но въ такомъ случаѣ мы признаемъ, что итальянское вліяніе и во Франціи явилось не для того, чтобы «загубить жизненное искусство», но чтобы для «новаго вина создать новые мѣхи», чтобы новая стадія культуры отлилась въ новыя художественныя формы. Дѣйствительно, въ первую же половину XVI вѣка замѣна эта въ живописи и пластикѣ — совершившійся фактъ, и лишь въ архитектурѣ долгіе еще годы чувствуется желаніе отстоять позиціи. Готическая архитектура первая ополчилась противъ южныхъ формъ, она же дольше всего и противодѣйствовала ихъ возвращенію.

Перечисленіе всего замѣчательнаго, что было сдѣлано въ искусствѣ миніатюры за XV вѣкъ во Франціи, потребовало бы отдѣльнаго тома. Для нашей цѣли это было бы и безполезно, такъ какъ знакомство съ такими шедеврами, какъ «Les très riches heures» герцога Беррійскаго или часословъ Этьена Шевалье, вводитъ вполнѣ въ пониманіе общаго характера этого искусства. Каждая хорошая миніатюра въ отдѣльности составляетъ радость для глазъ и полную поэзіи сказку. Почти всюду чувствуется любовь къ природѣ, полямъ, рощамъ и ручейкамъ. Встрѣчается масса интересныхъ подробностей въ изображеніяхъ (иногда довольно точныхъ) городовъ, замковъ, внутренностей частныхъ домовъ, дворцовъ и церквей. И въ общемъ все



Спасеніе беременной. Миніатюра въ рукописи „Miracles de Notre Dame“ [illegible] Національной библіотеки въ Парижѣ. Пейзажъ изображаетъ Mont St. Michel въ Нормандіи.

эта масса картинокъ, основнымъ смысломъ которыхъ было иллюстрированіе текстовъ (часто однихъ и тѣхъ же), довольно монотонна и изученіе ея утомительно. Рѣзко выдѣляются на этомъ общемъ фонѣ упомянутыя «Grandes chroniques de St. Denis» въ Публичной библіотекѣ (разумѣется, въ лѣтописи этой не слѣдуетъ искать точной освѣдомленности объ иллюстрируемыхъ ею событіяхъ древнихъ временъ) и дивныя миніатюры аллегорическаго романа короля Рене, «Coeur d'amour epris» въ Вѣнской библіотекѣ. Въ послѣдней серіи, изъ которой нами воспроизведены нѣсколько миніатюръ въ «Мірѣ Искусства» за 1904 годъ, особенно замѣчательны попытки передать эффектъ освѣщенія въ упоръ свѣтящаго солнца и комнаты, слабо озаренной пылающимъ каминомъ. Вмѣстѣ съ мюнхенской картиной Боутса «Святой Христофоръ» и «Рождествомъ» Гертхена это самыя удивительныя за весь XV вѣкъ попытки освободиться отъ ходячихъ формулъ освѣщенія[13].

Близко къ «Grandes chroniques» Публичной библіотеки стоитъ живопись фрагментовъ алтарнаго ковчега изъ аббатства Сентъ Омеръ въ Берлинскомъ музеѣ. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ произведеніи можно, кажется, видѣть

[13] Дюррье предлагаетъ видѣть въ этихъ изумительныхъ миніатюрахъ, иллюстрирующихъ «Coeur d'amour epris», работу придворнаго художника «добраго короля Рене» Бартелеми де Клеркъ, умершаго въ 1476 году. См. [illegible] автора въ [illegible] подъ редакціей А[illegible] Мишеля, томъ IV, часть 2-я, стр. 710, 711, 712.

образцы искусства въ свое время знаменитаго всесторонне образованнаго сѣверно-французскаго художника Симона Марміона (родомъ изъ Амьена или Валансьена)*. Миніатюры въ «Бревіаріи» относятся къ 1467—1470 годамъ, алтарь — къ 1459 году. Возможно однако, что алтарь исполненъ другимъ художникомъ — Жаномъ Геннекаромъ, живописцемъ герцога Бургундскаго. Картины алтаря, такъ же, какъ и миніатюры, содержатъ, между прочимъ, и рядъ прелестно исполненныхъ интерьеровъ и пейзажей, въ которыхъ художнику особенно удались мягкіе переходы свѣтотѣни. Иллюстраціи къ «Троянской войнѣ» въ Публичной библіотекѣ, хотя и принадлежатъ уже къ XVI вѣку, однако по своему сказочному духу могутъ быть также отнесены къ средневѣковому искусству. Чудовищными сталагмитами громоздятся города съ ихъ сотнями башенъ, миріадами домиковъ, обнесенныхъ безконечными стѣнами. Художникъ не знаетъ удержу своей чудовищной фантазіи. Святая поэма эллиновъ превратилась въ его воображеніи въ какой-то безумный рыцарскій романъ авантюръ. Онъ плохо чувствуетъ природу и постоянно прибѣгаетъ къ избитымъ, довольно грубымъ схемамъ, но творческая сила у него открывается сразу, какъ только онъ задается изображеніями славной рыцарской доблести. Въ несомнѣнно болѣзненномъ характерѣ этихъ работъ чувствуется гибель цѣлаго міра. Это кошмарный финалъ долгаго, плѣнительнаго и чудовищнаго спектакля.

Приходится также умолчать здѣсь о первыхъ опытахъ гравюры, въ которыхъ встрѣчаются пейзажные мотивы, и о цѣломъ рядѣ пейзажей на шпалерахъ. Укажемъ только, какъ на самую интересную серію среди послѣднихъ, на ковры съ «Единорогами» начала XV вѣка въ Парижскомъ музеѣ Клюни и на прелестные, испещренные растительными мотивами ковры въ Musée des arts décoratifs. Изъ отдѣльныхъ французскихъ картинъ насъ можетъ интересовать въ этомъ мѣстѣ алтарная картина, перешедшая въ Лувръ изъ «Дворца Правосудія», съ видами (позади фигуръ Распятія и святыхъ) Парижа и какого-то города на холмѣ съ башней, напоминающей флорентинскую «Синьорію», а также картина Мюнхенской Пинакотеки «Легенда о святыхъ отшельникахъ», нынѣ не безъ основанія приписанная французской школѣ. Нѣжно-зеленый пейзажъ на этой «синоптической» картинѣ позволяетъ зрителю побывать сразу всюду, гдѣ происходятъ главныя событія описываемаго житія святыхъ отцовъ: въ приморскомъ городѣ, въ часовняхъ, въ убогой кельѣ, въ рощахъ съ дьяволицами и центаврами, въ монастырѣ, на поляхъ и лугахъ. Это милая дѣтская сказка, лишенная всякой претензіи, скромно и просто разсказанная.

Совершенно отдѣльно стоитъ изумительная «Pietà» собранія барона Альбенаса, которую приписываютъ и нидерландцамъ, и французамъ, и даже

* О Марміонѣ см. Dehaisnes [illegible] de St. Bertin, [illegible] 1892, см. также статью въ [illegible] 1908 года, II, стр. 86, и въ «Burlington Magazine», 1905 годъ, VII, стр. 241, [illegible] Manuscrit de Philippe le Bon à St. [illegible] Gazette des Beaux-Arts за 1903 г.



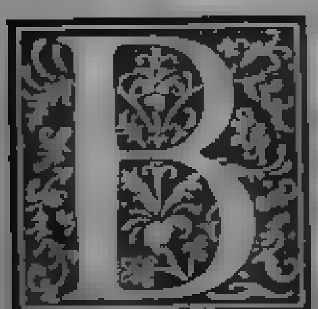
Чудо о трехъ юношахъ, ставшихъ разбойниками. Миніатюра въ рукописи 1456 года „Les miracles de Notre Dame". Національная библіотека въ Парижѣ.

сицилианцу Антонелло да Мессина. По вложенному въ пейзажъ настроенію это едва ли не самая выразительная картина XV вѣка. Позади унылой группы скорбящихъ надъ тѣломъ Христа тянется мягко вздымающаяся темная поляна, рѣзко прерывающаяся бѣлой городской стѣной, изъ-за которой торчатъ крыши домовъ и высокій угрюмый силуэтъ недостроеннаго готическаго собора. Все это выдѣляется на фонѣ гаснущей зари — частью силуэтами, частью (какъ цѣпь снѣжныхъ горъ справа) смягченное тусклымъ свѣтомъ, идущимъ откуда-то со стороны. Аналогичный мотивъ встрѣчается въ картинѣ «Хожденіе по водамъ» Вица, но и кромѣ того, на нашъ взглядъ, все здѣсь указываетъ на то, что мы имѣемъ произведеніе швейцарца или жителя гористой Оверни. При всемъ томъ, однако, связь этой картины съ французскимъ искусствомъ очевидна.



Мастеръ „Paraiso“. Мадонна съ ангелами. Музей въ [illegible]

III



Въ XVI и XVII вѣкахъ принадлежность [illegible] свои труды [illegible] XVI [illegible] XVII [illegible] можетъ вызывать сомнѣнія. [illegible] XIV и XV [illegible] Италія какъ и Франція [illegible] подъ обаяніемъ готики, иначе говоря въ плѣненіи той [illegible] Рима или Византіи въ [illegible] XV [illegible] Возрожденія [illegible] XVI [illegible] Флоренціи) сами принадлежали еще [illegible], иначе говоря въ итальянскомъ „готикѣ“

Правда, въ фрескѣ Николо Флорентино въ апсидѣ стараго собора въ Саламанкѣ, написанной около 1430 года, фигура проклинающаго Христа уже носитъ отличительныя черты [illegible] и [illegible] произведенія Синьорелли или еще болѣе позднихъ мастеровъ. Но это [illegible] единственное исключеніе среди всего готическаго [illegible] Николо и едва ли можетъ быть оставлена [illegible] нимъ. Испанцы оставались вѣрными готикѣ настолько, что изъ иностраннаго творчества они [illegible] въ качествѣ образцовъ лишь все наиболѣе консервативное. Въ [illegible] съ этимъ сіенцы пришлись имъ болѣе по вкусу, нежели флорентинцы, нидерландцы болѣе, нежели сосѣди ихъ французы, да и вліяніе нидерландцевъ сказалось у нихъ въ «провинціальномъ» и «старосвѣтскомъ» [illegible].

Характернымъ въ этомъ смыслѣ является большой ретабль Л. Далмау, «Богоматерь часовни Барцелонскихъ Совѣтовъ» (1445), въ которомъ встрѣчаются, въ варварскомъ искаженіи, различные мотивы, [illegible]ванные у Гентскаго алтаря. Чтобы при этомъ сразу понять уровень [illegible]писи въ Испаніи, надо замѣтить, что картина эта принадлежитъ къ лучшимъ испанскимъ картинамъ того времени. На отсталость [illegible] еще любовь ихъ къ золоту, которое они накладываютъ на картины то въ видѣ узорчатыхъ фоновъ, то въ видѣ густыхъ нимбовъ. Художникамъ, кажется, приходилось подчиняться въ этомъ отношеніи требованіямъ заказчиковъ. Въ заказныхъ контрактахъ статья о позолотѣ была всегда оговорена самымъ обстоятельнымъ образомъ, и каждая мастерская имѣла въ своемъ распоряженіи штампы, отпечатки которыхъ мы встрѣчаемъ на различныхъ картинахъ одного и того же происхожденія.

Имѣя въ виду сказанное, мы убѣдимся, что въ смыслѣ пейзажа испанцы сдѣлали за XIV и XV вѣка самые незначительные шаги. Для нихъ церковная живопись все еще означала икону, возможно болѣе роскошную и блестящую[15]. Роскошь должна была служить показателемъ благочестія не жалѣющихъ средствъ заказчиковъ, богатства цеховъ, городскихъ обществъ, монастырей, аристократическихъ жертвователей и, въ то же время, быть отраженіемъ райскаго великолѣпія изображенныхъ на иконахъ небожителей[16]. Наравнѣ съ живописью,

[15] Кромѣ церковной живописи мы ничего въ Испаніи не находимъ, ибо всѣ свѣтскіе сюжеты, украшавшіе нѣкогда стѣны замковъ, съ теченіемъ времени погибли. Вѣроятно, впрочемъ, фрески эти, о которыхъ мы имѣемъ письменныя свидѣтельства, были не болѣе, какъ подражаніями фламандскимъ и французскимъ шпалерамъ. Въ Альгамбрѣ сохранились три овальныхъ плафона, написанныхъ севильскими христіанскими художниками еще во времена калифовъ около 1400 года. Эти замѣчательныя произведенія писаны темперой по кожѣ. Фигуры выдѣляются на золотомъ фонѣ. Плафоны изображаютъ разные эпизоды изъ рыцарскихъ романовъ, — съ той, однако, характерной особенностью, что магометанамъ дана роль побѣдителей. Мотивы заимствованы, будто бы, изъ [illegible] миніатюръ, изъ барельефовъ слоновой кости (зеркалецъ съ изображеніями «замковъ любви»), но чувствуются также и слабыя итальянскія вліянія. Одинъ изъ плафоновъ изображаетъ десять первыхъ государей династіи Бенъ Назаровъ, усѣвшихся въ кружокъ. Исполненіе плафоновъ довольно варварское, но въ общемъ не лишено декоративнаго чувства. Пейзажная часть сводится къ схематичному изображенію замковъ и башенъ, [illegible] въ розовыя и желто-зеленыя цвѣта, а также къ стилизованнымъ растеніямъ. Перспектива самая элементарная, но важно уже то, что художники находятъ нужнымъ къ ней прибѣгать. Животныя — кони и львы — нарисованы условно.

[16] Любопытно отмѣтить, какъ разъ въ то же время въ Италіи первыя [illegible] современной дешевки, такъ называемаго «[illegible]».

ретабли украшались золоченой рѣзьбой и скульптурой. При этихъ условіяхъ оставалось мало интереса to драматической основы сюжетовъ (постоянно встрѣчаются кровожадныя изображенія жестокостей) до характеристики лицъ, до иллюзорнаго изображенія среды. Фоны испанскихъ примитивовъ заняты золотомъ или наивной «бутафорской» архитектурой. При этомъ бросается въ глаза почти полное отсутствіе перспективы, почти постоянная замѣна на фонахъ композиціи воздуха, горъ и растеній сплошнымъ узоромъ. Въ одной изъ наиболѣе жизненныхъ картинъ Испаніи XV вѣка, въ «Святомъ Георгѣ» каталонской школы (1430 г., собраніе Феррера въ Барселонѣ) неумѣлость въ своей дикой громоздящейся перспективѣ не подымается надъ условностью Бредерлама, работавшаго въ Нидерландахъ за сорокъ лѣтъ до того, и не болѣе успѣшно разрѣшенныя пейзажныя задачи мы встрѣтимъ на картинахъ школы Галлего въ концѣ XV вѣка. Пейзажи съ замками на помянутомъ ретаблѣ «энкиста» Дальмау не болѣе какъ жалкія схемы, заимствованныя у миніатюръ ходячаго типа. На одной изъ самыхъ интересныхъ композицій каталонской школы («Чудо съ хлѣбами», соборъ въ Барцелонѣ) безчисленныя фигуры густо заполняютъ все пространство, ничего не оставивъ отъ изображенія той «открытой» мѣстности, въ которой произошло чудо. Исключеніемъ изъ общаго правила является, пожалуй, большой ретабль кардинала Хуана де Мелья (около 1465 г.) въ соборѣ Заморы, писанный Фернандо Галлего. Въ пяти сценахъ здѣсь имѣются удачныя въ смыслѣ трактовки глубины изображенія внутреннихъ помѣщеній, въ двухъ другихъ — гористые пейзажи съ далями въ духѣ нидерландской школы [1].

Характеристика испанской живописи вполнѣ приложима и къ португальской. Здѣсь также властвовали нидерландскія формулы, частью привитыя мѣстнымъ художникамъ, частью же выявлявшіяся въ творчествѣ нидерланд-

цевъ». Многія испанскія картины XV вѣка почернѣли вслѣдствіе употребленія художниками суррогата ультрамарина «нѣмецкой лазури».

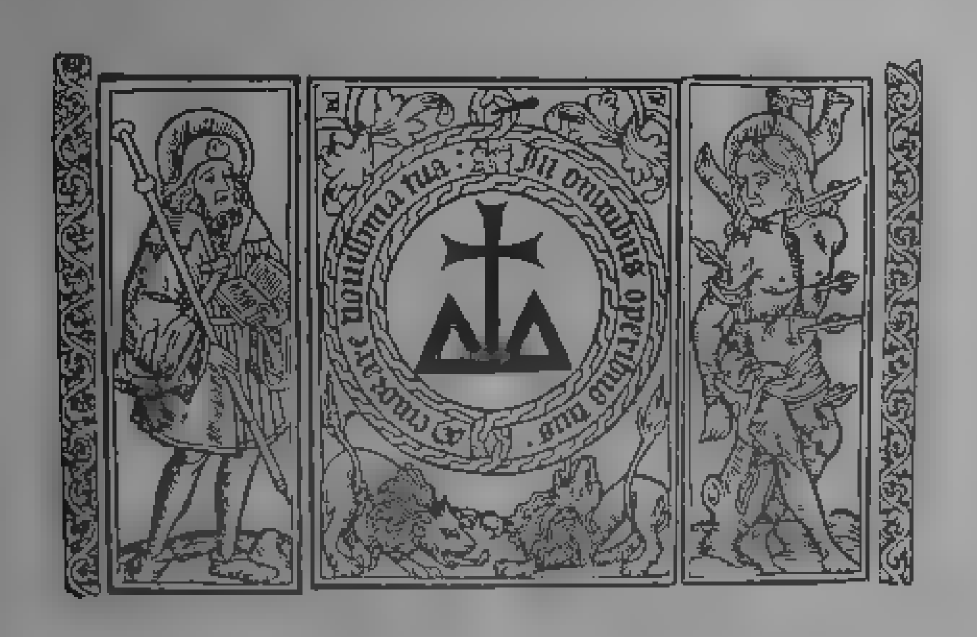
[1] Вопросъ о томъ, какъ проникло нидерландское вліяніе въ Испанію, еще не изслѣдованъ вполнѣ. Имѣло ли какое-нибудь значеніе пребываніе Яна ванъ Эйкъ въ Португаліи въ 1428—29 году, не подтверждается документально. Неизвѣстно также, совершалъ ли и онъ, въ обществѣ прочихъ членовъ посольства герцога Бургундскаго и въ ожиданіи рѣшенія относительно брака герцога съ португальской принцессой, экскурсію по Испаніи. Экскурсія эта длилась во всякомъ случаѣ не долго — всего нѣсколько мѣсяцевъ. Въ Каталоніи и въ Арагонѣ «Сѣверные элементы проникли скорѣе, нежели въ Валенсію и Андалузію. Но уже къ концу XV вѣка и южныя провинціи подпадаютъ сѣвернымъ стилямъ, а слѣды прежняго сіенскаго вліянія исчезаютъ совершенно. Большое значеніе имѣло для проникновенія сѣвернаго искусства въ Испанію царствованіе въ Наваррѣ Карла III Благороднаго (1388—1426) «наваррца» по культурѣ и связямъ «Нидерландскія теченія въ живописи объясняются отчасти тѣмъ, что Испанія прибѣгала скорѣе къ художникамъ «провинціальнаго» характера, «второго разряда». Это, пожалуй, не столько «нидерландскій» стиль, сколько именно провинціально-французскій». Позже, послѣ сближенія съ португальскимъ домомъ не Бургундіи и Габсбурговъ положеніе разумѣется мѣняется въ совершенную пользу Нидерландцевъ. Кромѣ того, мы знаемъ о пребываніи нѣсколькихъ нидерландскихъ художниковъ въ Испаніи въ XV вѣкѣ. Такъ, въ Барцелонѣ въ 1393 году проживалъ мастеръ Николай изъ Брюсселя; въ Валенсіи въ 1440 году работалъ брюжскій живописецъ Альмбротъ. Съ другой стороны, одинъ изъ значительныхъ мастеровъ Испаніи XV вѣка, Жакомаръ Баcо, жилъ нѣкоторое время въ Неаполѣ, гдѣ работала цѣлая колонія нидерландскихъ художниковъ. Дальмау совершилъ свое путешествіе во Фландрію (по порученію Альфонса V) въ 1431 году. Вспомнимъ еще, что одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній Рожера ванъ деръ Вейдена, нынѣ въ Берлинѣ, было исполнено для «Картузіи» близъ Бургоса. Въ картинѣ «Источникъ жизни», считавшейся произведеніемъ Губерта ванъ Эйка, хотятъ теперь видѣть работу испанскаго художника, подражавшаго [illegible]

цевъ, поселившихся въ Португаліи. Лишь [illegible] можно [illegible] получать приблизительное представленіе о какихъ-то особенностяхъ порту-гальской школы, ведущей свое начало отъ расцвѣта культуры [illegible] торговли при короляхъ Іоаннѣ I, Іоаннѣ II и Мануэлѣ (1383 — [illegible]). Однако до настоящаго времени лишь сильно [illegible] эти особенности, охарактеризовать же словами ихъ отличіе отъ фла-[illegible] нидерландскихъ школъ прямо невозможно. Реализмъ Нуно [illegible] (процвѣтавшаго около 1460 года) очень близокъ къ [illegible] [illegible] Картины въ церкви въ Томарѣ напоминаютъ и въ [illegible] рахъ произведенія Давида и Провоста. Фрей Карлосъ близокъ къ [illegible] Блесу, «Мастеръ Рая» (котораго раньше идентифицировали съ Карлосомъ) похожъ на Лукаса Лейденскаго, а произведенія величайшаго художника средневѣковой Португаліи, Великаго Васко (Фернандеса), скончавшагося около 1541 года, не трудно принять за произведенія Метсиса или Энгель-брехтсена.

Долго держалась при этомъ готическая система формъ. Уже въ писанныхъ архитектурахъ появляются круглыя ренессансныя арки и другія отдѣльныя детали античнаго характера, но общій стиль образовъ остается, несмотря на значительное мастерство въ передачѣ этихъ деталей, еще такимъ же строгимъ, иератично-неподвижнымъ. Постепенно проникаетъ въ португальскую живопись и пейзажъ, но онъ все же такъ и не достигаетъ самостоятельнаго значенія: онъ замѣняетъ примитивное золото или ровный черный колеръ, но онъ не оживляетъ, не становится интереснымъ. Въ тѣхъ же случаяхъ, когда португальскіе художники рѣшаются придать больше разнообразія и значенія пейзажу, они пользуются всецѣло схемами, которыя были введены въ Португалію фламандскими или голландскими поселенцами или которыя привезли изъ Антверпена и Брюгге ѣздившіе туда учиться португальцы. Такъ, совершенно въ духѣ Патинира или Блеса исполнены затѣйливые и красивые пейзажи въ отверстіяхъ лоджіи, въ которой изобразилъ Васко облаченнаго въ роскошную ризу св. Петра (соборъ въ Визеу), и подобный же пейзажъ находится позади св. Петра болѣе сильнаго мастера Веласко, учителя Васко, въ церкви св. Іоанна въ Таруккѣ. Въ произведеніяхъ послѣдующей эпохи мы встрѣчаемъ то пережитки суровой и сухой готики, то робкія попытки пробужденія.

Не оживаетъ вполнѣ живопись Пиренейскаго полуострова и въ теченіе всего XVI вѣка. Много здѣсь пишется пышныхъ золоченыхъ иконъ, художники перенимаютъ нѣкоторыя черты итальянскаго ренессанса, наконецъ, рѣшительно обращаются къ итальянизму, но при этомъ они не творятъ вещей, которыя по существу отличались бы отъ произведеній ихъ предшественниковъ. Какая-то ремесленная косность сковываетъ ихъ порывы. Или это они такъ фанатично отражаютъ свою преданность церковному гра-

идеализму? Потребовались весьма серьезныя пертурбацiи политическаго характера, многiе годы сближенiя съ Италiей и итальянизированными Нидерландами, объединенiе съ ними подъ скипетромъ Габсбурговъ, появленiе грандiозныхъ творенiй Тицiана, пребыванiе въ Испанiи итальянскихъ мастеровъ вродѣ генуэзца Камбiазо и венецiанца Теотокопули эль Греко, чтобы испанская живопись воспрянула, наконецъ, къ новой жизни и показала въ полномъ блескѣ таившiяся въ ней возможности. За годы этого содружества съ Испанiей было создано не мало интереснаго въ смыслѣ композицiи и иконографiи, но крайне характерно для всего отношенiя испанцевъ къ живописи, что пейзажъ все время оставался у нихъ въ самомъ подчиненномъ и прямо жалкомъ состоянiи[18].



[illegible]

НѢМЕЦКІЙ
ПЕЙЗАЖЪ
ВЪ XV и XVI В.

Мастеръ W. A. Архитектурный мотивъ. Гравюра на мѣди. Вторая половина XV вѣка

I



АМО собой разумѣется, что къ готической семьѣ принадлежитъ и нѣмецкая живопись[1]. Впрочемъ, сейчасъ же приходится задать вопросъ: можно ли говорить о нѣмецкой живописи, какъ о цѣломъ и единомъ явленіи? Различныя провинціальныя школы продолжаютъ идти своими особыми путями. Школа нижняго Рейна, Кельна, славившаяся еще въ дни Вольфрама фонъ Эшенбаха, примыкаетъ къ Нидерландамъ, школа верхняго Рейна тяготѣетъ къ Бургундіи, въ южной Швейцаріи и въ Тиролѣ замѣчаются итальянскія вліянія; нюрнбергская живопись

[1] Изъ обширной литературы о нѣмецкой живописи [illegible] средневѣковья, кромѣ [illegible] сочиненія: Janitschek, «Geschichte der deutschen Malerei», [illegible] «Die Kunst des XV u XVI Jahrhunderts in Deutschland», H. Thode, [illegible] berge», Frankfurt, 1891; [illegible] зовались слѣдующими трудами [illegible] Strassburg, 1906, V. W[illegible]

вырабатываетъ свои особенности и опять таки особый стиль складывается въ картинахъ мастера Зестскаго алтаря. Въ Богеміи, въ замкѣ Карлштейнъ, благодаря стараніямъ Карла IV, короткое время цвѣтетъ совершенно особая живописная школа вокругъ пражскаго мастера Теодора и моденскаго живописца Томмазо. Однако наиболѣе [illegible] черта является общей для всей нѣмецкой живописи — это черта нѣкоторой распущенности. Если сѣверное готическое искусство во Франціи означаетъ крайнюю степень [illegible] выдержки, системы, усилій, направленныхъ къ исканію одного общаго стиля, а нидерландская живопись, выросшая изъ французской, остается почти въ тѣхъ же границахъ строгости, то нѣмецкая живопись представляетъ собою въ общемъ рядъ отдѣльныхъ исканій, нѣчто безпорядочное, иногда даже произвольное. Нѣмецкая школа — поэтому самая безсистемная во всей европейской живописи. Это, однако, еще не значитъ, чтобы она не была интересной и значительной. Проблемы полной тональности и вдохновенныя открытія встрѣчаются въ ней на каждомъ шагу, и сравнивать ее, напримѣръ, съ неподвижностью и архаизмомъ Испаніи невозможно.

XIV вѣкъ проходитъ для нѣмецкаго пейзажа безъ особыхъ завоеваній. Богемская живопись стоитъ особнякомъ и ничего не даетъ для интересующаго насъ вопроса. Полнѣе всего выражены нѣмецкіе идеалы XIV вѣка въ росписи монастырской церкви въ Винтхаузенѣ (Ганноверъ), сплошь покрывающей стѣны стилизованнымъ растительнымъ орнаментомъ, среди котораго стоятъ, вѣрнѣе [illegible], архаическія плоскія фигуры святыхъ. Общее впечатлѣніе отъ этой росписи очень праздничное и садовое. Это пейзажъ въ видѣ сплошной монументальной декораціи. Впечатлѣнію сада способствуетъ преобладаніе зеленыхъ и синихъ красокъ. Любопытная серія декоративныхъ фресокъ содержатъ церковь св. Георга въ Рэцюнѣ (Граубюнденъ) и замокъ Рункельштейнъ близъ Боцена. Въ нихъ мы встрѣчаемъ ярко выраженные пейзажные мотивы, служащіе фономъ для фигуръ. Позади сражающагося съ чудовищемъ св. Георга (въ Рэцюнѣ) стоятъ два дерева съ разсѣченными по вѣтвямъ, точно вырѣзанными изъ металла, листьями и, въ видѣ примитивной бутафоріи, небольшой замокъ. Любопытенъ еще ребяческій стилизованный садъ позади играющихъ въ мячъ въ одной изъ столь занятныхъ жанровыхъ картинокъ Рункельштейна.

Нѣмецкія миніатюры этого времени лишь слабыя подражанія французскимъ, но нѣкоторыя изъ нихъ интересны по своимъ бытовымъ подробностямъ

[illegible] 1900; K. Lamprecht, «Bilderzyklen... [illegible] Kunst [illegible] 1882. [illegible] Kaulach, «Einige Erörterungen zur einer Ge-[illegible] 1894 [illegible] XVI [illegible]

стр. 76. H. Reed, «Studien zur [illegible] Malerei [illegible] XV Jahrhunderts». München, 1896 [illegible] 1890 [illegible] Düsseldorf, 1895 [illegible] 1893 [illegible] 1894.

[illegible]

Таковы, напримѣръ, иллюстраціи къ «Путешествію Генриха VII въ Римъ» (Codex Balduini, приблизительно 1350 г., въ Трирѣ). Иллюстраторъ обозначаетъ мѣстность самымъ беспомощнымъ образомъ. Воины, движущіеся вдали за горами, такого же роста, какъ и передніе. Все полно такихъ ребяческихъ недочетовъ, какіе во французской миніатюрѣ преодолѣны были уже за пятьдесятъ-шестьдесятъ лѣтъ до того; но важно уже то, что нѣмецкое изобразительное искусство стало рѣшительно освобождаться отъ византійскихъ оковъ, стѣснявшихъ ее дольше, чѣмъ другія страны. Какъ эта книга, такъ и кассельская «Виллегальмъ фонъ Оранзе», а также литургическія книги, украшенныя миніатюрами монахомъ Зифридомъ Кальбомъ (нынѣ въ [illegible]бургѣ), бревіарій архіепископа Балдуина (нынѣ въ Кобленцѣ) и [illegible] ранніе сборники поэзіи (знаменитая «Manessische Handschrift» и «Weingartner Handschrift», первая въ Парижѣ, вторая въ Штутгартѣ) [illegible] уже формы и пріемы общаго «интернаціональнаго» готическаго стиля съ нѣкоторыми мѣстными оттѣнками. Однако пейзажные мотивы отсутствуютъ въ нихъ почти совершенно или же встрѣчаются лишь въ каллиграфическихъ орнаментальныхъ ухищреніяхъ. Эффектныя, полныя огня боевыя сцены въ «Мировой хроникѣ» Рудольфа фонъ Эмсъ или въ «Виллегальмѣ фонъ Оранзе» исполнены въ совершенно «плоскомъ» стилѣ, и фонами служитъ имъ золото или иной какой-либо ровный, яркій колеръ; весь же остальной «пейзажъ» сводится къ узкой полосѣ земли подъ ногами дѣйствующихъ лицъ.

Но вотъ къ концу XIV вѣка намѣчаются болѣе рѣшительные шаги къ правдивому изображенію вещей. Золотой фонъ остается излюбленнымъ какъ въ картинахъ, такъ и въ миніатюрахъ (въ первыхъ — до самаго конца XV вѣка), но все, что «подъ небомъ», зданія, поля, лѣса, дороги — начинаетъ становиться предметомъ изученія и воспроизведенія. За золото при этомъ держались, кажется, главнымъ образомъ потому, что оно сообщало всему гармонію и праздничное вечернее настроеніе. Нельзя искать въ этомъ отношеніи нѣмецкой живописи непремѣнно слѣды подражанія чужеземнымъ образцамъ. Нѣмцы должны были фатально придти къ тому же, къ чему пришли родственные имъ по культурѣ народы. Но возможно, что въ томъ или другомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ вліяніемъ французской, нидерландской и даже сѣверо-итальянской живописи. Не слѣдуетъ игнорировать ту массу устныхъ свѣдѣній, которыя доносились изъ чужихъ странъ о сдѣланныхъ тамъ открытіяхъ. Для людей даровитыхъ необязательно каждый разъ видѣть новое въ образцахъ — достаточно бываетъ и слышать о немъ. По міру художниковъ пронеслась тогда благая вѣсть: «любите землю, смотрите на нее и изучайте ее», и каждый, кто внималъ этой вѣсти, долженъ былъ идти впередъ и совершенствовать свое искусство. На этомъ пути совершенствованія ожили сначала фигуры, а затѣмъ возникъ и постепенно пріобрѣлъ громадное значеніе пейзажъ.

Къ первымъ хорошимъ, но еще примѣрамъ попытокъ въ подобномъ смыслѣ слѣдуетъ причислить фоны на двухъ картинахъ Мюнхенскаго Національнаго музея («Распятіе» и «Воскресеніе» Христа), принадлежащихъ къ баварской школѣ и относящихся къ 1390-мъ годамъ. На первой позади трагической фигуры Распятаго, рыдающей Богоматери и тоскливо взирающаго св. Іоанна, раскидывается зеленое поле съ сѣрой дорогой, которая дѣлаетъ большой изгибъ и раздѣляется на два пути, скрывающіеся въ глубинѣ за пригоркомъ. На золотомъ фонѣ видны нѣжные силуэты деревъ (березы?) и кустиковъ. Мотивъ самый незамысловатый, но именно поэтому особенно рѣдкій и драгоцѣнный. Художникъ хотѣлъ передать впечатлѣніе глубины и достигъ этого съ очень скромными средствами. На второй картинѣ пейзажъ обнаруживаетъ уже большую изощренность. Онъ долженъ изображать городскія ворота и позади нихъ за стѣной храмъ. Ворота вышли при этомъ невозможно тѣсными и низкими, а соборъ валится напередъ. Но важна сама затѣя уйти отъ плоскихъ кулисъ, попытка передать посредствомъ интуитивной перспективы глубину и различные планы.

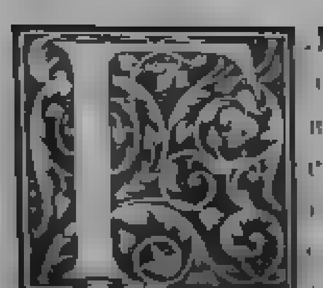
То же преслѣдованіе рельефности и глубины сказывается и въ картинахъ неизвѣстнаго бретенскаго мастера, хранящихся въ мюнхенскомъ Георгіанумѣ и относящихся къ первымъ десятилѣтіямъ XV вѣка. Художникъ рѣшается изображать какъ бы съ высоты садъ вокругъ гроба Господня, самое шестиугольное зданіе гробницы и даже — черезъ открытую дверь — внутренность послѣдней. Въ картинѣ «Бичеваніе Спасителя» онъ рисуетъ комнату Пилата и разставляетъ въ ней нервно жестикулирующія фигуры. Нужды нѣтъ, что линіи потолка при этомъ у него расходятся, вмѣсто того чтобы сходиться, что столбъ, къ которому привязанъ Христосъ, упирается въ полъ не на томъ мѣстѣ, гдѣ слѣдовало бы, что вся постройка напоминаетъ тѣ условныя декораціи, къ которымъ за сто лѣтъ до этой нѣмецкой картины сталъ прибѣгать Джотто, что французы и нидерландцы къ тому времени справляются уже съ подобными задачами гораздо увѣреннѣе. Все же намѣренія здѣсь изумляютъ своей смѣлостью, и авторъ «Бичеванія» является для искусства своей страны однимъ изъ пионеровъ. Даже та подробность, что помянутый столбъ перерѣзаетъ открытую въ глубинѣ комнаты дверь, есть уже «завоеваніе» большого значенія: художникъ предыдущаго поколѣнія не позволилъ бы себѣ такой вольности и просто не справился бы съ задачей. Вѣдь первобытное художественное чувство учитъ рисовать каждый предметъ отдѣльно и такъ, чтобы его видѣли вполнѣ. На одной формѣ не

На другомъ баварскомъ «Распятіи» въ томъ же музеѣ золото застилаетъ фонъ до самаго низа, оставляя лишь узкую полоску земли. Между тѣмъ эта картина моложе первой лѣтъ на десять. Такой же сплошной золотой фонъ имѣется и на баварскомъ же «Распятіи» [illegible] въ 1410 году, пріобрѣтенномъ въ Петербургѣ. На картинахъ [illegible] мастера Бертгольда (умеръ около 1430 года), автора извѣстнаго Нигофскаго алтаря (1418—22), фоны [illegible]. Золотой фонъ съ очень примитивнымъ [illegible]

должна отнимать что-либо отъ другой, заслонять ее. Это мы наблюдаемъ и въ дѣтскихъ рисункахъ. Замѣчательны также въ этихъ картинахъ Георгія Пума попытки передать свѣтотѣнь. Несмотря на чудовищныя ошибки въ перспективѣ, общее впечатлѣніе довольно рельефно и это достигнуто, главнымъ образомъ, благодаря тому, что въ отдѣльныхъ проявляется извѣстная наблюдательность и даже намекъ на систематичность. Только нѣтъ еще падающихъ тѣней, но въ эту эпоху такія тѣни составляютъ рѣдкость даже въ живописи Нидерландовъ и Италіи.



II



ЛАВНУЮ [illegible] XV [illegible] выразилось отчасти на томъ, что уже въ концѣ XIV в[illegible] [illegible] Вильгельмъ [illegible] котораго [illegible] [illegible] отчасти же на том[illegible] [illegible] XV [illegible] исторической [illegible], что своимъ расцвѣтом [illegible] — преимуще[illegible] не столько церковному стилю [illegible]



Неизвѣстный среднерейнскій мастеръ [illegible]

нова по мѣсту рожденія своего (онъ былъ изъ Мерсбурга) примкнулъ [illegible] къ нижне-германской школѣ и переселился въ Кельнъ, вѣроятно, въ 1430-хъ годахъ, а кромѣ того цѣлому ряду [illegible] [illegible]

Не только въ Кельнѣ, а въ знаменитой школѣ средняго Рейна[1] мы находимъ и одинъ изъ первыхъ примѣровъ того особеннаго типа Мадонны среди цвѣтовъ или «Мадонны въ саду», которыя считаются характерными нѣмецкими картинами. Впрочемъ, точно опредѣлить, откуда именно идетъ этотъ новый типъ иконы Божией Матери, трудно. Въ сіенскихъ, венеціанскихъ, умбрійскихъ и болонскихъ картинахъ у ногъ Богоматери начинаютъ появляться цвѣты уже въ концѣ XIV вѣка, но это еще не садъ въ настоящемъ смыслѣ. Къ первымъ десятилѣтіямъ XV вѣка относятся картины съ подобіями садовъ Джентиле да Фабріано и прелестная картина въ Веронскомъ музеѣ Стефана да Дзево, въ которой садъ уже окончательно сформировался. Но къ какому времени относятся нѣмецкія картины однороднаго характера? Особенно важно было бы знать годъ написанія «Маріи на земляничной грядкѣ» (въ Золотурнскомъ музеѣ): 1420-й ли годъ, какъ думали раньше, или 1430-й или, наконецъ, какъ считаетъ Шмарзовъ, она относится къ серединѣ вѣка? Послѣднее мнѣніе, вѣроятно, наиболѣе справедливо, ибо вся техника этой прелестной, довольно крупной картины — зрѣлая. Напротивъ того, ошибки въ перспективѣ и неловкая разрозненность композиціи заставляютъ думать, что «Райскій садъ» Франкфуртскаго музея лѣтъ на десять старше Золотурнской Мадонны.[2] Не надо при этомъ забывать, что въ миніатюрахъ аналогичные мотивы были уже въ большомъ ходу и что Янъ ванъ Эйкъ написалъ въ 1439 году подобную же картину, находящуюся нынѣ въ Антверпенѣ. Важно во всякомъ случаѣ отмѣтить уже то, что мотивъ этотъ въ XV вѣкѣ чрезвычайно полюбился, ибо это служитъ однимъ изъ признаковъ все возрастающаго сближенія человѣка съ природой. Однимъ изъ такихъ признаковъ является и то, что сѣверный мастеръ, извѣстный по своимъ картинамъ въ Гамбургскомъ музеѣ, Франке помѣщаетъ свою «Мадонну, поклоняющуюся Младенцу Христу» (приблизительно 1424 г.) среди скалъ и лѣса подъ звѣзднымъ небомъ, точь въ точь такъ, какъ лѣтъ десять спустя это дѣлаетъ Филиппо Липпи въ цѣломъ рядѣ своихъ прелестныхъ «лѣсныхъ» Мадоннъ. Но особенно трогательная черта внесена сѣверяниномъ въ эту композицію: онъ заставляетъ двухъ ангелочковъ держать мантію, чтобы предохранить Марію и Святое Дитя, лежащее на землѣ, отъ ночного холода.[3]

На указанныхъ только что «садахъ» слѣдуетъ остановиться здѣсь, гдѣ

---

[1] См. H. Thode, «Die Malerei am [illegible]» [illegible] XXI, стр. 59, а также помянутыя выше сочиненія.

[2] Послѣдняя картина одними считается произведеніемъ средне-рейнскаго, а другими — вестфальскаго художника.

[3] Въ виду того, что многое, и очень значи-[illegible] XV вѣка [illegible] [illegible] и что не [illegible] нать сохранившихся картинъ, всякія предположенія о томъ, что и на что именно вліяло, являются праздными. Можно лишь установить общность извѣстныхъ идеаловъ для одной эпохи всѣхъ странъ католической культуры. [illegible] а также «Handbuch [illegible]» [illegible]



Мастеръ Франке. [illegible] Христа. [illegible]

мы говоримъ о пейзажѣ подольше. Пейзажа въ настоящемъ смыслѣ слова [illegible] въ нихъ намъ не найти. Фонъ этихъ картинъ всегда золотой [illegible] рая. Но любовность, съ которой выписаны каждая травка [illegible] тщательность, съ которою переданы нѣкоторыя детали [illegible]

мѣръ [illegible] позади Золотурнской Мадонны), сообщаетъ этимъ [illegible] всѣхъ [illegible] обаянии зеленаго царства [illegible] въ этихъ [illegible] коврахъ ландышей и подснѣжниковъ или въ томъ, что Царицу Небесную художникъ [illegible] прямо на сырую земляничную травку. Лучшаго трона онъ ей придумать не могъ. Какъ далеки мы здѣсь отъ суровыхъ садовъ Византіи, отъ [illegible] точно изъ бронзы [illegible] кипарисовъ и пальмъ, которыми украшались древнія мозаики, и какъ далеки отъ тѣхъ вычурныхъ престоловъ, которые только что, у джоттистовъ, у мастеровъ пражской школы, у тѣхъ же нѣмцевъ и [illegible] были исключительно въ ходу. Ванъ Эйки любили помѣщать Мадонну въ уютъ комнатъ, въ тихій теплый полумракъ или среди готическихъ соборовъ. Нѣмецкіе [illegible] поэты, вѣроятно, они сами любили [illegible] сказка «Райскій садъ» [illegible] смущающаго Эрота, этотъ [illegible] птицъ и запаха цвѣтовъ [illegible] своихъ милыхъ дѣт[illegible] [illegible] лишь въ опроки[illegible] [illegible] олицетворяющей начало зла. Но [illegible] читать хорошія книжки [illegible] плодами, пить воду изъ [illegible] которую подала Христу [illegible] молиться, гдѣ они «зрѣли Бога». Что за [illegible] въ Франкфуртѣ: эта Minneburg, въ которой [illegible] крошечный игрушечный садикъ, полный [illegible] въ которомъ Малютка-Спаситель окруженъ [illegible] своихъ игръ. Пережитый ужасъ средневѣковья [illegible] нувшеися на спину гадкой дохлой ящерицѣ, [illegible] діаволъ умерщвленъ, и впредь ничто не помѣша[illegible] бесѣдовать съ ангелами, лакомиться райскими [illegible] студенаго источника и слушать переливы [illegible] «обрученная» съ нимъ святая Екатерина.

[illegible] принадлежать Стефану Лохнеру и [illegible] кельнской школы (какъ [illegible] вотъ для «модной» темы [illegible] бесѣдки и усаживаютъ [illegible] они не могутъ разстаться [illegible] не разстается съ нимъ, [illegible] слѣдование нидерландцамъ, [illegible] годахъ, когда во Франціи, [illegible][7]

Прелестныя варіаціи на эту же тему прина[illegible] его послѣдователямъ. Вообще, этотъ представит[illegible] и вся школа въ цѣломъ) нуждался въ пейзажѣ. [illegible] «Мадонна въ саду» они строятъ тоненькія [illegible] святыхъ на зеленую траву. Лишь съ золотомъ [illegible] Даже позднѣйшій кельнскій «Мастеръ Жизни [illegible] несмотря на свои большія знанія, на послушное [illegible] на то, что его картины писаны въ 1470 — 90-х[illegible] въ Нидерландахъ и Италіи золотой фонъ исчез[illegible]

[illegible] Фабріано въ частяхъ его алтарнаго [illegible] находящагося въ миланской Брерѣ (этотъ [illegible] относится къ 1410 годамъ). Прелестная [illegible] картина, приблизительно того же времени [illegible] «Мадонна на травѣ» (auf dem Rasen), также какъ [illegible] «Madonna und die Rosenlaube» Мастера [illegible] Стефана близъ Обермонтана [illegible] которые хотятъ видѣть произведеніе Стефана [illegible] бывшаго въ Тиролѣ въ 1434 г.).

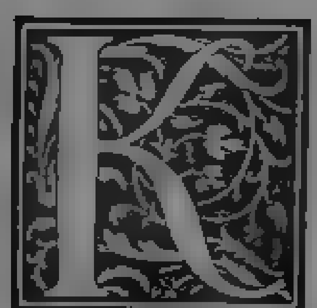
[illegible] въ [illegible] музеѣ. Милая [illegible] «Мадонна» [illegible] въ Мюнхенской [illegible] одного [illegible] этого же типа является круглый образъ въ томъ же музеѣ, считающійся произведеніемъ Мастера Вильгельма. Но тамъ «садъ» выраженъ только въ травѣ, на которую поставленъ тронъ. Такой же травяной коверъ стелется подъ группой «По[illegible] Лохнера въ Кельнскомъ соборѣ, и любопытно отмѣтить, [illegible] святые

[illegible] въ ней нѣко[illegible]



„Мастеръ Домовой книги". Охота на оленя. Гравюра на мѣди

III



Къ 1430 годамъ относятся въ Германіи три произведенія, принадлежащія уже вполнѣ къ новому «вѣрному жизненности» (?). Два изъ нихъ — «Алтарь св. Магдалины» въ Тифенбронѣ работы Лукаса Мозера изъ Вейля и «Алтарь съ жизнью Христа» Ганса Мульчера изъ Ульма — принадлежатъ близко германскому творчеству; третье — «Поклоненіе волхвовъ» Лохнера — лишь отчасти къ Кельнской школѣ, ибо, какъ мы видѣли, и Лохнеръ былъ родомъ изъ Швабіи. Несомнѣнно впрочемъ, что особый вкусъ новой родины Лохнера видоизмѣнилъ его манеру. Благодаря господству чисто церковныхъ традицій въ поповскомъ Кельнѣ (съ ними приходилось считаться художникамъ еще и въ концѣ XV вѣка) Лохнеръ представляется намъ болѣе архаичнымъ, болѣе готичнымъ, тогда какъ Мозеръ и Мульчеръ вполнѣ уже «новые люди».[1]

Съ алтаремъ Мозера произошелъ одинъ изъ тѣхъ эпизодовъ современной науки картиновѣдѣнія, который какъ нельзя лучше рисуетъ всю ея шаткость. Картина эта показалась Шмарзову настолько замѣчательной и совершенной, что онъ даже предложилъ читать значащуюся на ней дату не

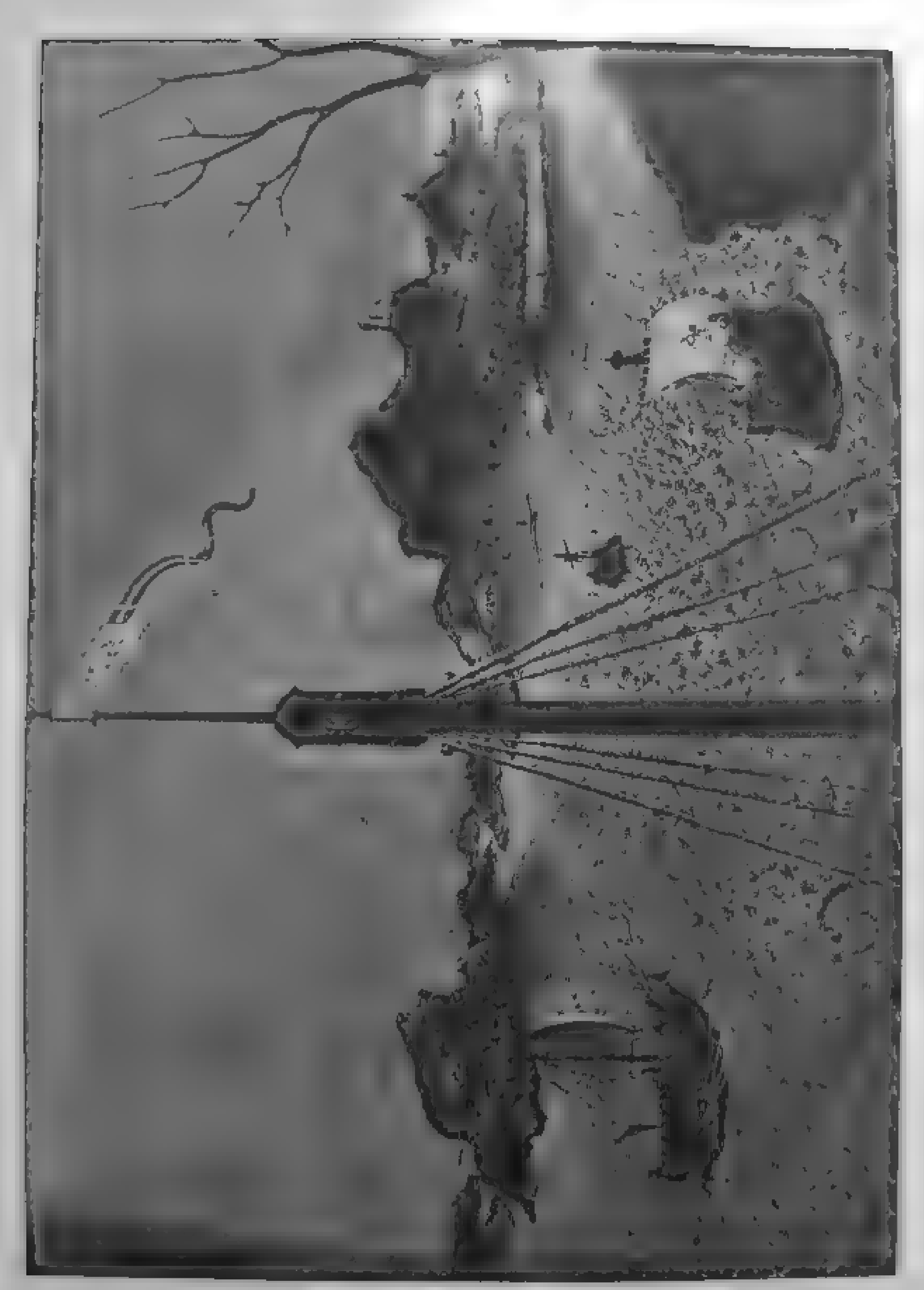
---

[1] Литература о Мозерѣ: A. Schmarsow «Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn», Leipzig, 1903; «Kunsthistorische Gesellschaft für photogr. [illegible]

1431 и 1451; обѣ первая дата представлялась ему прямо невѣроятной для такой передовой картины. Напротивъ того, послѣ опроверженія Шмарзова Дворжакомъ, В. Ваттерихъ употребилъ всѣ старанія, чтобы отвергнуть передовитость картины, и для него она не что иное, какъ заключеніе пройденнаго архаическаго этапа[9]. Въ дѣйствительности, однако, приходится сохранить и 1431 годъ и въ то же время признать, что во всемъ нѣмецкомъ искусствѣ XV вѣка Тифенброннскій алтарь такое же чудо, какъ Гентскій алтарь въ Нидерландахъ. Ставить то и другое произведеніе въ зависимость одно отъ другого при этомъ не слѣдуетъ. Однородныя явленія могли вполнѣ возникнуть въ далекихъ другъ отъ друга центрахъ при общности многихъ культурныхъ условій. Если же съ чѣмъ сравнивать лѣвую створку Мозерскаго алтаря, такъ это съ гуашью Губерта ванъ Эйка въ «Туринскомъ часословѣ» съ «Молитвой въ св. Марѳѣ», но трудно предположить, чтобы эта картинка, украшавшая рукопись, предназначенную для владѣтельнаго графа Голландіи, могла стать извѣстной нѣмецкому «провинціалу». Повторяемъ, мы обладаемъ слишкомъ недостаточными знаніями и можемъ только высказывать предположенія; при этомъ опаснѣе всего искать чисто механическія связи между явленіями, слѣды перениманія, копированія, заимствованія.

Главной особенностью Мозерскаго алтаря является то значительное мѣсто, которое удѣлено пейзажу. Передъ нами въ увеличенномъ видѣ одна изъ тѣхъ картинокъ, которыя мы находимъ въ современныхъ французскихъ хроникахъ и романахъ и которыя въ объединеніи одною декораціей наглядно разсказываютъ рядъ послѣдовательныхъ эпизодовъ. И здѣсь легенда о Магдалинѣ связана въ трехъ среднихъ дѣленіяхъ алтаря въ одно цѣлое посредствомъ декораціи (позже мы встрѣчаемъ этотъ пріемъ у Мемлинка, въ дни же Мозера къ нему прибѣгалъ Роже ванъ-деръ Вейденъ). Слѣва среди моря святыя жены, ихъ братъ Лазарь и два епископа, предоставленные на произволъ судьбы, плывутъ безъ паруса на плоту въ направленіи къ Марселю; во второмъ дѣленіи изображенъ отдыхъ святыхъ подъ навѣсомъ на набережной Марселя, а вверху — Магдалина, являющаяся къ князю Марсельскому съ увѣщаніемъ дать пристанище изгнанникамъ; третье отдѣленіе посвящено причащенію Магдалины, совершаемому однимъ изъ ея бывшихъ спутниковъ св. Максиминомъ. Всѣ три момента связаны не только общимъ золотымъ фономъ, но и тѣмъ, что небольшая часть морскихъ волнъ видиѣтся у лѣстницы набережной (характеризованной, кромѣ того, кольцами для прикрѣпленія судовъ), а капелла, примыкающая къ дворцу Марсельскаго князя, переходитъ въ третьей картинѣ въ соборъ св. Максимина. Для того же, чтобы видѣть сцену причащенія, происходящую внутри собора, художникъ вскрылъ фасадъ его въ видѣ большого портала.

[9] Забавно встрѣтить точно такую же характеристику Гентскаго алтаря — какъ «заключительнаго этапа» — въ кн. Л. Розена [illegible] Kunst, Leipzig, 1903.



Эту потребность объединенія можно истолковывать какъ въ смыслѣ пережитка средневѣковаго ребячества, такъ и обратно — въ смыслѣ новаго исканія стильнаго единства. Но нельзя, во всякомъ случаѣ, не видѣть замѣчательной передовитости мастера въ томъ, какъ онъ справляется съ труднѣйшими задачами, которыя онъ себѣ поставилъ. Не надо ожидать отъ Мозера точныхъ же послѣдовательныхъ рѣшеній, какія мы находимъ у нидерландцевъ. Тифенбронскій алтарь — странная смѣсь тонкой наблюдательности и отсебятины, знанія и невѣжества. Но это черты общія всей нѣмецкой школѣ до Пахера и Дюрера и даже позже. Если что составляетъ безусловную особенность Мозера, такъ это та смѣлость и свобода, съ которыми онъ подходитъ къ пейзажу, и та прелесть индивидуальной, глубоко поэтичной наблюдательности, которая здѣсь сказывается на каждомъ шагу. Особенно прелестенъ морской пейзажъ лѣвой части — далекая, подернутая зелено-серебряной зыбью [illegible] (вода писана прозрачными красками по серебряному фону), стелющаяся до отдаленныхъ островковъ съ ихъ скалами и замками. Волны переданы наивно и все же вполнѣ убѣдительно. Мозеръ уловилъ ихъ колыханіе, бѣгъ свѣтящихся жилокъ по нимъ. Замѣчательно передана и просвѣчивающая сквозь воду часть флота. Золотой тонъ неба сообщаетъ всему нѣжную вечернюю ноту. Уютно должны чувствовать себя невинные чистые души путники, влекомые Божьей силой туда, куда Ему угодно было ихъ направить. Въ ожиданіи пристани они, усѣвшись въ кружокъ, бесѣдуютъ точно у себя дома у камелька[1].

Въ двухъ другихъ картинахъ Мозеръ встрѣтился съ задачами линейной перспективы. Въ то время она была только что открыта и приведена въ систему во Флоренціи, а Янъ ванъ Эйкъ пользовался ею чисто практически, на основаніи найденныхъ имъ нѣсколькихъ элементарныхъ ея основъ. Но «жажда перспективы» лежала въ самомъ времени, и эта жажда, внѣ теоретическихъ открытій и внѣ всякой системы, давала возможность справляться «приблизительно» съ трудностями. Въ сценѣ «Причащенія» Мозеръ въ этомъ увлеченіи перспективой доходитъ до крайностей, до фокусничанія. Черезъ окно въ стѣнѣ онъ открываетъ видъ на два внутреннихъ помѣщенія, находящихся одно за другимъ, и въ глубинѣ второго сажаетъ дремлющаго священника. Съ особой любовью вырисовываетъ онъ скрещиваніе сводовъ и столбовъ самаго покоя, а также ряды острыхъ аркбутановъ, снаружи подпирающихъ капеллу собора. И все это сдѣлано «на глазъ», съ невозможными кривизнами и промахами относительно конструкціи, но съ громадной любовью, въ духѣ, сказывающейся также и въ выпискѣ всѣхъ деталей: въ иллюзорной передачѣ камня, деревянныхъ столбовъ, аспидной кровли, стекла и въ символической скульптурѣ, окружающей церковный порталъ.

[1] Такое же любовное вниманіе сказывается у Мозера въ верхней картинѣ алтаря «Магдалина у ногъ Спасителя» [illegible]



Лука Мозеръ. Сонъ святыхъ въ Марсельскомъ портѣ. Средняя часть Тифенбронн[illegible]

Мультшеръ [1] извѣстенъ намъ и въ качествѣ скульптора, и въ качествѣ живописца. Если сравнить его съ Мозеромъ, то особенности его скульптурнаго характера, проявляющіяся у него и въ живописи, особенно бросятся въ глаза. Все въ берлинскомъ алтарѣ Мультшера (1437 г.) направлено на то, чтобы формы какъ можно больше отдѣлялись одна отъ другой, чтобы во всемъ чувствовалась пластичность, корпусность. На этомъ пути мастеръ доходитъ до грубости. Однако важно уже то, что онъ ищетъ эту осязательность, что онъ уже не довольствуется пріемами XIV вѣка — вырѣзать плоскія фигуры и класть эти «силуэты», предварительно пестро расцвѣтивъ ихъ, одинъ на другой или рядомъ. Мѣстами у Мультшера какъ будто проглядываетъ знакомство съ работами джоттистовъ или поздней сіенской школы. Такъ «Сошествіе Святого Духа» и «Успеніе Пресвятой Богородицы» онъ помѣщаетъ среди архитектуры, близкой къ ассизскимъ фрескамъ и мало похожей на общую нѣмецкую готику. Самое размѣщеніе святыхъ въ первой изъ этихъ сценъ напоминаетъ формулы Лоренцетти и Таддео ди Бартоло. Но вообще онъ представляется больше всего зависящимъ отъ прототиповъ каменной скульптуры, въ которой онъ самъ былъ отличнымъ мастеромъ [2]. Потому-то пейзажная часть и сводится у Мультшера къ минимуму, тогда какъ главное вниманіе его обращено на композицію группъ, а также на драматизацію лицъ и жестовъ, доходящую часто до гримасы и карикатуры. И въ пейзажныхъ мотивахъ у него сказывается не столько желаніе передать глубину и просторъ, сколько стараніе сообщить всему осязательность, выпуклость. Характерно, какъ чисто по-скульптурному трактуетъ онъ деревья (сцена Воскресенія). Листву онъ изображаетъ въ видѣ плоскихъ, искромсанныхъ по краямъ пластовъ, зато стволы онъ извиваетъ спиралями, ибо простой круглый столбъ очевидно претитъ его изощренному пластическому чувству. Почву въ двухъ композиціяхъ онъ покрываетъ травами, но у него этотъ «модный» мотивъ превращается въ пустую схему; онъ его не «чувствуетъ»: этотъ суровый и рѣзкій пластикъ вообще далекъ отъ всякаго умиленія [3].

Не заботится о пейзажѣ и Лохнеръ. Онъ его просто игнорируетъ и сохраняетъ лишь травяной коверъ подъ ногами дѣйствующихъ лицъ [4]. Въ «Рождествѣ», хранящемся въ Альтенбургѣ, и въ кельнскомъ «Страшномъ

---

[1] Литература о Мультшерѣ: F. v. Reber, «Hans Multscher» [illegible] 1898; A. Schmarsow, «Zu Hans Multscher» въ «Repertorium für Kunstwissenschaft» за 1903 г. XXVI, стр. 456 [illegible] «Die Multscher'sche Altartafeln von 1437» въ «Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsamml.» за 1901 XXII, стр. 251.

[2] Подражаніе каменной скульптурѣ не безъ основанія видятъ нѣкоторые и въ Гентскомъ алтарѣ.

[3] Эта суровость Мультшера [illegible] препятствуетъ тому, чтобы за нимъ оставить алтарь 1456—58 г. въ Штерцингѣ, несмотря на то, что Мультшеромъ подписанъ былъ контрактъ, касающійся его исполненія. Шмарзовъ предлагаетъ видѣть въ живописи Штерцингскаго алтаря работу сына Мультшера. Во всякомъ случаѣ, хотя картины эти и носятъ нѣкоторыя черты композиціи Ганса Мультшера, тѣмъ не менѣе [illegible] выдаютъ несомнѣнно нидерландское вліяніе, которыхъ въ берлинскихъ алтаряхъ нѣтъ. «Декорація» на Штерцингскомъ алтарѣ несравненно болѣе разработана, нежели на берлинскихъ картинахъ.

[4] Характерна для всего іератическаго стиля кельнской школы, которымъ заразился и Лохнеръ, та формула, въ которой изображается художниками этой школы сюжетъ «Поклоненіе волхвовъ» — сцена происходитъ на золотомъ фонѣ безъ намека на [illegible]. Это уже не посѣщеніе мудрецами [illegible]



Гансъ Мульчеръ. Воскресеніе Христово. Одинъ изъ образовъ большого алтаря 1437 года. Берлинскій музей.

судѣ» Лохнеру пришлось для выясненія мѣста дѣйствія прибѣгнуть и къ декоративнымъ реквизитамъ. Но для этого онъ ограничился самымъ минимумъ, самымъ необходимымъ. Его ясли — совершенное подобіе тѣхъ игрушечныхъ яслей, что до сихъ поръ продаются на Рождество въ католическихъ странахъ, а въ «Страшномъ судѣ» онъ помѣщаетъ слѣва красивыя готическія ворота, а справа пылающій замокъ — все на однотонномъ золотомъ фонѣ.

[illegible] Мадонна [illegible] Царица Небесныхъ [illegible]

[illegible]

испещреннымъ къ тому же совершенно условными гравированными лучами, исходящими отъ Верховнаго Судьи. Въ Мадоннѣ съ фіалкой (Кельнская семинарія) Лохнеръ завѣшиваетъ половину фона узорчатымъ ковромъ, какъ бы умышленно подчеркивая, что изображеніе міра онъ считаетъ лишнимъ.



---

[15] Въ картинахъ кельнской школы, предшествующихъ пріѣзду Лохнера, замѣчается еще большая отчужденность отъ внѣшняго міра, и это тѣмъ болѣе странно, что Кельнъ лежалъ ближе всего къ Нидерландамъ, откуда вышли братья Лимбургъ и гдѣ работали ванъ Эйки. Въ алтарѣ св. Клары (въ соборѣ), содержащемъ всевозможные эпизоды, встрѣчаются лишь два схематическихъ деревца въ «Вѣстѣ въ Елисаветѣ» и два такихъ же деревца въ «Благовѣщеніи пастухамъ». Ясли изображены въ видѣ алтаря на столбикахъ, изъ котораго Младенецъ тянется, чтобы поцѣловать Мать. Животныя нарисованы безъ тѣни наблюдательности. Въ другихъ раннихъ кельнскихъ картинахъ нѣтъ и этихъ слабыхъ намековъ на жизнь и природу. Фоны композицій застилаетъ сплошное золото. Въ Дармштадтской галлереѣ мы находимъ диптихъ конца XIV вѣка, на которомъ изображены «Поклоненіе волхвовъ» и «Рождество». Аттрибуція ихъ средне-рейнской, а не кельнской, школѣ основана главнымъ образомъ на томъ, что пейзажу отведено почти все пространство до верхняго края рамы. Исполненіе здѣсь наивнѣйшее, но замѣчательна попытка создать глубокую перспективу. Въ картинахъ вестфальскаго мастера Конрада, трудившагося въ Нидер-Вильдунгенѣ, мы встрѣчаемъ большую наблюдательность въ изображеніи животныхъ, борзыхъ собакъ, лошадей. Въ то же время Конрадъ украшаетъ свои композиціи архитектурными мотивами готическаго характера, въ которыхъ старается передать нѣкоторую глубину и выпуклость. Любопытную смѣсь готическихъ и византійскихъ мотивовъ представляетъ другое раннее «Распятіе» въ Кельнскомъ музеѣ, гдѣ мы видимъ нагроможденія во вкусѣ стариннаго «палатнаго письма», тогда какъ въ самой глубинѣ изображены острыя горы съ рыцарскими замками. Въ этой же картинѣ поражаетъ страсть художника къ диковиннымъ въ то время ракурсамъ, которые ему, однако, совсѣмъ не удаются. Укажемъ здѣсь еще, скорѣе какъ на курьезъ, на одинокую попытку trompe l'oeil въ кельнской живописи, вообще чуждающейся иллюзіонистскихъ ухищреній. Мы говоримъ о створкахъ большого алтаря изъ бенедиктинскаго аббатства въ Гейстербахѣ (Зибенгебирге на Рейнѣ), хранящагося въ Мюнхенской Пинакотекѣ и относящагося къ школѣ Лохнера. Подъ большими образами святыхъ неизвѣстный, очень тонкій художникъ съ большимъ мастерствомъ представилъ небольшія отверстія, въ которыхъ точно дѣйствительно лежатъ реликвіи — разукрашенные черепа и кости тѣхъ же святыхъ. — Во всѣхъ приведенныхъ здѣсь примѣрахъ чувствуются отдѣльныя, не объединенныя какимъ-либо художественнымъ [illegible]



Конрадъ Витцъ. Хожденіе по водамъ. 1444 годъ. Музей въ Женевѣ

IV



ГРОМНЫЙ шагъ впередъ сказывается въ творчествѣ базельскаго художника Конрада Витца [16] (называвшаго себя по латыни Sapiens), отъ котораго мы имѣемъ датированную серію картинъ (музей въ Женевѣ) и кромѣ того нѣсколько произведеній въ Базельскомъ музеѣ. Честь выясненія фигуры Витца принадлежитъ Д. Буркгардту, который опубликовалъ о немъ замѣчательную статью въ базельскомъ юбилейномъ сборникѣ 1901 года. Если принять во вниманіе, что всѣ эти художники, Витцъ, Мозеръ, Мульчеръ, лишь за послѣдніе годы вошли въ исторію искусства и совершенно измѣнили нашъ взглядъ на нѣмецкую живопись до-дюреровскаго періода, то можно ожидать и многихъ дальнѣйшихъ открытій въ этой области, которыя замѣнятъ фантастическія гипотезы о [illegible]

[16] См. помянутыя сочиненія Schnaase'a и Wo[illegible] стр. 229, и D. Burckhar[illegible]

[illegible] различныхъ явлений и установить ихъ [illegible] послѣдовательность.[47]

Нѣмецкие ученые склонны искать истоки появления Витца въ связи съ творчествомъ нидерландцевъ. Одни предпочитаютъ считать, что [illegible] пребывание въ Констанцѣ и въ Базелѣ (во время конгрессовъ) цѣлаго ряда нидерландскихъ художниковъ и среди нихъ «Мастера изъ Флемаля», другие посылаютъ Витца въ Дижонъ или по крайней мѣрѣ заставляютъ проѣхать это путешествие его отца, о которомъ мы ничего не знаемъ, третьи идутъ еще дальше и идентифицируютъ этого фантастическаго отца съ самимъ «Флемальцемъ» и т. п. Однако на провѣрку выходитъ, что эти пресловутыя влияния нидерландцевъ очень сомнительны. Опять таки не будемъ забывать, что въ то время вся Европа отъ Стокгольма до Венеции и отъ Ревеля до Лиссабона обладала однимъ художественнымъ стилемъ, одними идеалами. То, однако, что составляетъ явную особенность Витца, принадлежитъ ему и только ему. Мало того, его находками никто въ то время не воспользовался, и онъ стоитъ безъ предшественниковъ и безъ послѣдователей (за таковыхъ въ настоящемъ смыслѣ едва ли представляется возможнымъ считать авторовъ «Pietà» въ собрании барона Альбенаса, ретабля изъ Бульбона въ Луврѣ и «Благовѣщения» въ Эксѣ).

Въ одномъ, однако, едва ли можно сомнѣваться — это въ зависимости живописи Витца отъ каменной скульптуры. Въ этомъ онъ сходится съ Мульчеромъ (и отчасти съ ванъ Эйками). Весь стиль Витца — «лѣпной». Больше всего интересуетъ его передача осязательности и выпуклости предметовъ. Даже картины Эйка рядомъ съ этими грубыми иллюзионистскими опытами покажутся плоскими. У Витца все лѣзетъ, круглится — прямо до навязчивости, до грубости. Но кромѣ того и въ отличие отъ Мульчера, Витца интересуетъ проблема пространства. Быть можетъ, и для характеристики его искусства не вполнѣ пригодно такое выражение, какъ проблема, означающая ясно и методично выраженное намѣрение. Вѣдь и въ немъ столько еще случайнаго, произвольнаго, чисто нѣмецкой «прихотливости». Но рядомъ съ этими чертами мы встрѣчаемъ въ Витцѣ упорную настойчивость, и трудно отказать ему въ извѣстной долѣ сознательной системы, направленной на рѣшение разъ навсегда поставленныхъ себѣ задачъ.

Это искание пространства приводитъ Витца, съ одной стороны, къ перспективнымъ архитектурнымъ построениямъ, съ другой — къ пейзажу. Въ

[illegible] предполагать здѣсь простую случайность. Тѣ же задачи хитростей перспективы, та же тяжеловѣсность и скульптурность формъ, та же некап- [illegible] Шарантона [illegible] XV вѣка [illegible]



[illegible] Святая Марія Магдалина и Святая Екатерина [illegible]
Страсбургскій музей

Кромѣ случаѣ онъ вполнѣ независимо, но съ меньшимъ талантомъ про- ходитъ путь, уже пройденный Эйкомъ и Рожье; во второмъ онъ стоитъ совер- шенно одиноко (если не считать крошечныхъ [illegible] Туринскаго часослова, а также топографическихъ видовъ и этюдовъ Дюрера). Чтобы найти продолжателя этимъ его исканіямъ, нужно шагнуть черезъ два [illegible] къ голландцамъ XVII столѣтія, но и среди нихъ мы едва ли най- демъ ту непосредственность, которая составляетъ главную прелесть Вица.

Если не считать сомнительной картины Берлинскаго музея — «Распятіе», [illegible] среди произведеній Вица будетъ его «Святое Семейство» [illegible] въ Неапольскій музей. Это, въ сущности, [illegible] внутренности Базельскаго собора, среди котораго Вицъ

[illegible] уродливыя, въ тяжелыхъ, яркихъ платьяхъ, фигурки, долженствующія представлять Марію, Іосифа и св. Екатерину. Но сколько въ этомъ есть непосредственности и темперамента и сколько, при всей первичности мастерства, вѣрнѣе, самая эта первичность въ данномъ случаѣ есть главное достоинство, ибо она рисуетъ намъ крайнюю живенность отношенія Витца къ своему искусству. Своды и столбы кажутся массами архитектуры, отхваченными точно молотомъ грубаго каменотеса, но при этомъ какъ чудесно переданы глубина, льющійся по плацу свѣтъ, рефлексы въ боковыхъ корабляхъ, яркій день, проникающій съ улицы въ открытую дверь.

Еще замѣчательнѣе страсбургская картина (конца 1430 годовъ?) «Святая Екатерина и св. Магдалина». Витцъ придумалъ для своего сюжета самую необычайную композицію. Онъ усадилъ обѣихъ святыхъ почему-то на полу коридора и не позаботился придать ихъ кукольнымъ лицамъ какое-либо выраженіе. Одна изъ нихъ протягиваетъ къ небу сосудъ съ елеемъ, другая же дѣлаетъ видъ, что читаетъ книгу. Но линіи архитектуры на сей разъ проложены строже (есть ли это опять этюдъ съ натуры или предъ нами вымыселъ?) и массы лѣплены мягче. Почти стереоскопическое впечатлѣніе производитъ уходящій вглубь коридоръ, кончающійся дверью на [illegible] улицу. Какимъ-то даже «современнымъ фокусомъ» отзывается темная обрамленность двери, сообщающая усиленный свѣтъ этому виду, и не безъ иллюзіонистскаго разсчета помѣщена розетка разноцвѣтныхъ стеколъ надъ дверью. Пріемы достиженія иллюзіи, сказывающіеся уже инстинктивнымъ образомъ въ картинахъ мюнхенскаго Георгіанума, здѣсь проведены съ хитрой системой; такъ, напримѣръ, пріемъ перерѣзыванія, «заслоненія» однихъ предметовъ другими: алтарь наполовину «запрятанъ» за колонну, и хочется протянуть руку за этотъ столбикъ, чтобы нащупать пелену на алтарѣ или приподнять подсвѣчникъ. И та же иллюзорность, доходящая до фокусничанья, сказывается въ сверкающемъ и бросающемъ отъ себя на полъ тѣнь колесѣ (орудіе пытки св. Екатерины), въ складкахъ одежды (пурпуровой и зеленой) обѣихъ дамъ, въ ожерельѣ и въ коронѣ св. Екатерины. Рядомъ съ этимъ замѣчается и нѣкоторая сбивчивость въ освѣщеніи: фигуры и архитектура освѣщены справа, а колесо — сверху; очевидно, Витцъ бралъ свои модели въ разныхъ мѣстахъ и не справился съ объединяющей переработкой общаго[28]. О какихъ-либо теоретическихъ знаніяхъ перспективы и въ данномъ случаѣ не можетъ быть рѣчи. Вся перспективная иллюзорность основана на наблюдательности и практикѣ.

Однако, въ чемъ Витцъ особенно опережаетъ свое время, такъ это въ пейзажѣ. Намъ извѣстенъ всего десятокъ картинъ мастера, и изъ нихъ

[28] Позднѣе иллюзіонизма Витцъ достигаетъ въ своей картинѣ «Встрѣча Іоакима и Анны» въ Базелѣ. [illegible]

только двѣ «панорамическаго» порядка (вѣроятно, число ихъ было больше, ибо и послѣ окончанія Женевскаго алтаря Витцъ жилъ еще три года), но и этихъ двухъ примѣровъ достаточно, чтобы обнаружить цѣлостность намѣренiй Витца и совершенно изумительную самобытность его исканiй. Одна изъ этихъ панорамъ какъ будто принадлежитъ къ тому же «алтарному строенiю», что и прочiя базельскiя картины, и написана приблизительно въ концѣ 1430-хъ годовъ; это — «св. Христофоръ, несущiй черезъ рѣку Младенца Христа». Другая составляетъ главную драгоцѣнность Женевскаго музея и написана въ 1444 году, какъ часть разграбленнаго впослѣдствiи ретабля, заказаннаго епископомъ Франсуа де Миесъ (Mies) въ память своего дяди и предшественника кардинала Жана де Брони.

Въ «Святомъ Христофорѣ» взятъ мотивъ, который намъ уже извѣстенъ по произведенiю Дирика Боутса: рѣка между скалами. Однако, несмотря на примитивизмъ отдѣльныхъ мотивовъ, общее поражаетъ здѣсь грандiозностью замысла и убѣдительностью въ большей степени, нежели позднѣйшая картина Боутса[1]. Все здѣсь разступилось, раздвинулось, ушло въ ширь и глубь, чтобы передать впечатлѣнiе полноводной, глубокой рѣки, по которой только и ходить великану-Христофору. Фонъ расплывается въ сильномъ свѣтѣ (ночи, требуемой по легендѣ, Витцъ не сумѣлъ или не рѣшился изобразить), и далекiе берега стушеваны за пеленой атмосферы. Поразительно передана вода. Боутсъ прибѣгъ къ болѣе узорчатому прiему мелкихъ, чередующихся, какъ бы вскипающихъ волнъ, вродѣ тѣхъ, что мы видимъ у ванъ Эйка на миниатюрѣ Туринскаго часослова или на картинѣ Мозера. У Витца же взятъ болѣе простой и, слѣдовательно, болѣе трудный мотивъ — спокойной, гладкой поверхности, по которой расходятся широкiе плавные круги, производимые шагами Христофора. Этотъ прiемъ лучше выражаетъ глубину, «глыбкость» рѣки, ея величавое, стихiйное спокойствiе, и страшною представляется опасность, угрожающая святому подъ непосильной тяжестью чудеснаго Младенца.

Эта «спокойная красота воды» составляетъ и главную прелесть ставшаго за послѣднее время знаменитымъ «Хожденiя по водамъ» Витца въ Женевѣ. Здѣсь тоже чувствуется глубина, опасность въ нее погрузиться, захлебнуться въ холодной темѣ, и вслѣдствiе этого тѣмъ болѣе чудеснымъ кажется шествованiе Бога въ образѣ человѣческомъ по зыбкой зеркальной поверхности. Но, кромѣ того, женевская картина одна изъ первыхъ панорамическихъ «ведутъ» въ исторiи искусства. Можно узнать мѣсто, откуда писалъ Витцъ свой этюдъ для этой картины: это берегъ между Женевой и деревушкой Прени на Areal des Pâquis. Мы видимъ противоположный берегъ озера, воздѣланныя поля, свайныя постройки, небольшую деревушку

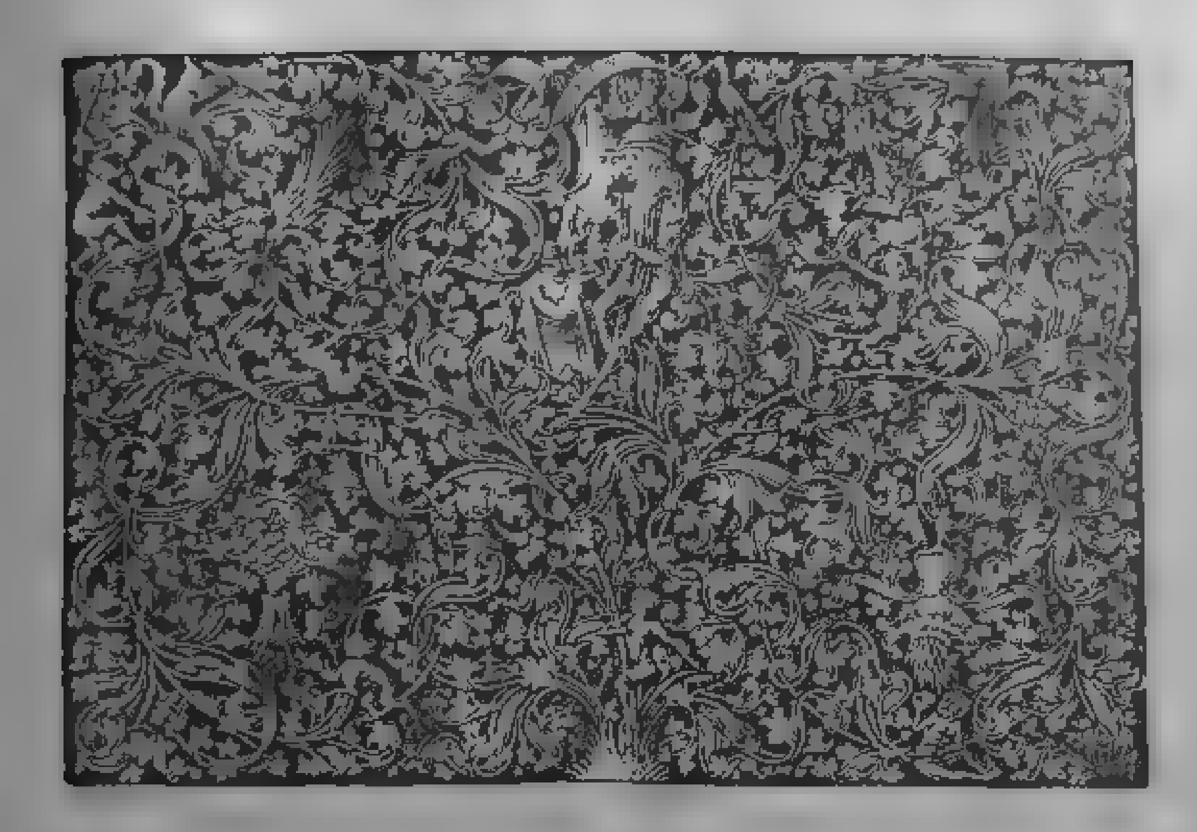
[1] Надо полагать, картина Боутса (Мюнхенъ) написана спустя лѣтъ тридцать послѣ «Святого Христофора» Витца [illegible] «Христофора» Боутса (см. иллюстр. на стр. 175 и [illegible]).

замки, плоские холмы, торчащую гору Мозе и, наконецъ, почти сливающуюся съ фономъ сверкающую снѣжную цѣпь.

[illegible] современность [illegible] композиціи. [illegible] [illegible] [illegible] холмы. [illegible] въ альбомѣ [illegible] въ [illegible] альбомахъ [illegible] [illegible] Черезъ [illegible] послѣ Витца [illegible] и гравируетъ серію подобныхъ же [illegible] родной природы [illegible] картинъ. Что это было у Витца — сознаніе или случай? Что-то именно [illegible] звучитъ во всякомъ случаѣ, въ его подписи [illegible] magister Conradus Sapientis de Basilea m° ccc° XLIIII°. Онъ, видимо, хочетъ оставить память потомству о своемъ знакомствѣ съ латынью и переводитъ даже курьезнымъ образомъ свою фамилію и [illegible] ученыхъ, подчеркивая тѣмъ самымъ свое высокое мнѣніе о себѣ, о своей [illegible] [20].



[20] [illegible] Wolf [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] мастеръ [illegible]



Израэль фонъ Мекенемъ. Влюбленная парочка среди стилизованной растительности. Образецъ для ювелировъ (¹).

V.



ОТЪ Витца до Пахера въ дошедшихъ до насъ памятникахъ нѣмецкой живописи какъ бы чувствуется извѣстный застой, если только это впечатлѣніе не вызывается тѣмъ, что Витцъ слишкомъ опередилъ искусство своего времени. Кельнская школа за этотъ самый періодъ все болѣе ассимилируетъ данныя нидерландцевъ, упорно придерживаясь при этомъ золотого фона и извѣстной сентиментальной нѣжности въ лицахъ. Среди этого „умиленнаго" и нѣсколько прециознаго творчества единственнымъ исключеніемъ является грубый реализмъ „Мастера алтаря св. Варѳоломея" (¹). На югѣ художники идутъ болѣе самостоятельными путями и не перестаютъ учиться у природы. Сообразно съ этимъ кельнцы достигаютъ изумительной декоративной и технической изощренности, ихъ картины пріятны для глазъ, это „[illegible]" среди германскихъ живописцевъ, вообще, группирующіеся въ такихъ городахъ, какъ Нюрнбергъ, Аугсбургъ, Ульмъ, Зальцбургъ, Регенсбургъ, рѣзче, менѣе пріятны по виду, но своей смѣлостью художественно интереснѣе.

(¹) [illegible]

Мастерство было на Рейнѣ движеніе на югъ. Надо впрочемъ прибавить, что къ концу вѣка эта разница становится менѣе замѣтной, и нидерландскіе пріемы проникаютъ черезъ вторыя и третьи руки въ южные центры, пока наконецъ Дюреръ и его послѣдователи не основываютъ новую нѣмецкую школу. Кельнъ остается и послѣ того приверженцемъ нидерландцевъ и къ тому же онъ въ это время наводненъ нидерландскими художниками. Лучшій «кельнецъ» XVI вѣка, Брюинъ, былъ на самомъ дѣлѣ голландскимъ выходцемъ.

Въ ряду кельнцевъ второй половины XV вѣка особаго интереса заслуживаетъ неизвѣстный художникъ, значащійся въ исторіи живописи подъ именемъ «Мастера Жизни Маріи» по серіи картинъ въ Мюнхенской Пинакотекѣ[22]. Это одинъ изъ самыхъ плѣнительныхъ техниковъ школы. Нѣжныя, тщательныя, гибкія и прямо элегантныя краски его приведены къ чарующимъ созвучіямъ. Чего стоитъ хотя бы розовый тонъ постели, на которой лежитъ св. Анна, только что родившая Марію. Тѣмъ болѣе поражаютъ въ этомъ художникѣ неловкости и архаизмы. Не говоря уже о томъ, что онъ упорно сохраняетъ золотой фонъ (даже въ этой сценѣ «Рождества Маріи»), онъ совершенно безпомощенъ и въ разстановкѣ фигуръ, въ передачѣ ихъ взаимныхъ отношеній въ перспективѣ. Въ сценѣ «Введенія» онъ ставитъ храмъ въ строгомъ фасовомъ поворотѣ (у него при этомъ сохранена древняя джоттоская схема) и заставляетъ дѣвочку Марію идти отъ зрителя прямо въ глубину. Вѣроятно, онъ прибѣгнулъ къ такой композиціи, чтобъ избѣжать трудную стройку боковой перспективы. Но совершенно безсмысленной оказалась при этомъ композиція группъ на первомъ планѣ. Никого художникъ не рѣшился повернуть спиной къ зрителю (это было бы тяжкой провинностью передъ «иконографическимъ церемоніаломъ»!) и такимъ образомъ получилось, что Марія одиноко, никѣмъ, кромѣ первосвященника, не замѣчаемая, поднимается по ступенямъ храма, тогда какъ все остальное собраніе какъ бы поглощено дракой двухъ собаченокъ, занимающихъ середину перваго плана.

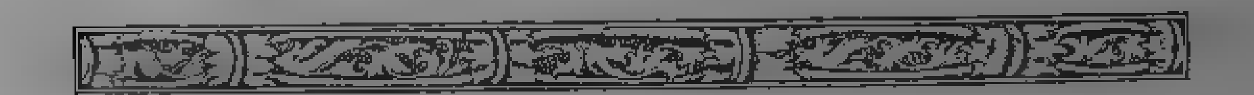
Удачнѣе въ смыслѣ пейзажной композиціи «Встрѣча Маріи и Елизаветы», но если разобрать здѣсь составныя части «декораціи», то окажется, что все взято на прокатъ у Мемлинка[23], самому же кельнцу принадлежитъ лишь аранжировка и пріятные, свѣжіе, еще болѣе свѣжіе, нежели у Мемлинка, тона. Сама по себѣ, однако, эта картина — восхитительная сказка, фантастическій характеръ которой значительно усиливается благодаря золотому, освѣщающему вечернимъ заревомъ фону. Не слѣдуетъ забывать, что и Мемлинкъ нѣмецъ по происхожденію, онъ отличается отъ прочихъ нидерландцевъ

22 Было высказано предположеніе, что здѣсь передъ нами произведенія нидерландца Іоганнеса van [illegible], умершаго въ 1495 году. Напротивъ того, Вурцбахъ настаиваетъ на томъ, что въ этихъ картинахъ слѣдуетъ видѣть произведенія молодости самого Дирика Боутса (Niederländisches Künstler-Lexicon, томъ I, стр. 165).

23 Правильнѣе считать «Мастера Жизни Маріи» зависящимъ болѣе отъ формулъ Роже ванъ деръ Вейдена и Дирика Боутса. Не слѣдуетъ однако забывать, что [illegible] Мемлинка весьма [illegible] другъ отъ друга. Работы «Мастера Жизни Маріи» [illegible] извѣстны намъ съ 1463 по 1480 годъ [illegible] Мюнхенскій алтарь [illegible] Бернардуса де Ренде, умершаго въ [illegible]

близкимъ пріемомъ большей миловидностью. У «Мастера Жизни Маріи» все полно этотъ характеръ тихой, слегка грустной идилліи. Что-то безконечно трогательное сказывается хотя бы въ томъ, какъ сидитъ вдали печальный Захарій у городскихъ воротъ, какъ прикурнула къ ногамъ хозяина собака, какъ спускается оттуда къ первому плану свѣтлая между зелеными лужайками дорога, перерѣзанная на полпути калиткой — все уютные, чисто-нѣмецкіе мотивы, которые должны были впослѣдствіи особенно радовать души романтиковъ Швинда и Людвига Рихтера. Въ позднѣйшихъ картинахъ «Мастеръ Жизни Маріи» еще ближе подходитъ къ нидерландцамъ и иногда рѣшается замѣнить золотой фонъ открытымъ небомъ. Къ сожалѣнію, кругъ его творчества далеко еще не выясненъ и не разграниченъ.

Остальные кельнцы движутся въ тѣхъ же нидерландскихъ рамкахъ и остаются вѣрными церковному архаизму. Всѣмъ имъ присуща милая нота сказочности. По примѣру Лохнера они любятъ завѣшивать половину картины брокатами, но изъ-за этой преграды рѣшаются иногда показывать и верхи пейзажа: фантастическіе города, деревья, шпили соборовъ, холмы съ мельницами и бургами, острыя горы, широкія рѣки. Изъ этого видно, что даже церковнымъ кельнцамъ не одолѣть было надвигающейся отовсюду радости бытія, интереса къ мірской суетѣ [24]. Иногда они даютъ и полную волю этому вторженію природы въ замкнутый міръ церковныхъ изображеній, и въ этихъ случаяхъ они окончательно теряютъ свой специфическій кельнскій характеръ и отличаются отъ мастеровъ Фландріи исключительно личными особенностями. «Святая Родня» «Мастера Святой Родни» въ Кельнскомъ музеѣ совершенно брюжская или брюссельская картина. Позади трона, на которомъ сидятъ св. Анна и Марія съ Младенцемъ, открываются по обѣ стороны виды на башни, капеллы, поля и луга; то же самое видимъ мы на картинахъ этого художника въ Берлинскомъ музеѣ. Если чѣмъ отличается кельнскій художникъ отъ своихъ сосѣдей нидерландцевъ, такъ это лишь большей вялостью формъ: видно, что онъ ихъ только перенялъ, а не сочинилъ или нашелъ [25].



[24] [illegible] сказаніе, [illegible] «Мастера Славы Маріи» [illegible] Маріи» въ Кельн[illegible] «Алтарь св. Варѳоломея» «Мастера Св. Варѳоломея» въ [illegible], наконецъ [illegible] «Мастера Святой Родни» [illegible] въ Кельнскомъ музеѣ. Въ [illegible] картинѣ [illegible] сохранился [illegible] только неба.

[25] Такая же характеристика подходитъ [illegible] къ картинѣ «Мастера Славы Маріи» въ Берлинѣ — «Рождество», въ которомъ, кромѣ чисто нидерландскихъ мотивовъ, чувствуются и нѣкоторые французскіе (бургундскіе) элементы, а также къ картинамъ «Мастера Ливерсбергскихъ Страстей» и «Мастера Святого Северина».

„Мастеръ Садовъ любви". Садъ любви. Гравюра на мѣди середины XV вѣка.

VI



Если мы теперь поднимемся по Рейну и посѣтимъ страны [illegible] между этой рѣкой и Дунаемъ, то найдемъ нѣсколько иныя явленія, нежели тѣ, что видѣли въ кельнской живописи. [illegible] и безъ того приземистыя, тяжелыя фигуры. Нѣтъ и намека на воздухъ. Это еще въ полномъ смыслѣ слова [illegible]. А потомъ сразу полная перемѣна въ творчествѣ Ганса Плейденвурфа, извѣстія о которомъ относятся [illegible] 1451—1472 годамъ. [illegible] останется какъ бы основной чертой нѣмецкой [illegible]), но все же виртуозно

[illegible] Техника [illegible] [illegible] по [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Но только [illegible] среди [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] (Мадонна [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] а [illegible] [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible] и [illegible] [illegible] изображающія на золотомъ фонѣ [illegible] [illegible] среди нихъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Головѣ [illegible] находящееся въ Германскомъ музеѣ въ Нюрнбергѣ [illegible] [illegible] еще [illegible] золотой фонъ [illegible] въ «Снятіи со Креста» (частное собраніе въ Парижѣ) [illegible] наборъ [illegible] раскидывается въ мягкихъ и [illegible] очертаніяхъ, напоминающихъ [illegible] холмы въ «Святой Вар[illegible]» [illegible] Все же Плейденвурфъ болѣе нидерландецъ, нежели нѣмецъ.*

Вмѣстѣ съ Плейденвурфомъ въ городѣ, который вскорѣ послѣ того [illegible] былъ стать городомъ Дюрера, появляется авторъ милой картинки «Обрученіе святой Екатерины» (Мюнхенская Пинакотека), гдѣ мы видимъ типичный нѣмецкій [illegible]. Вся меблировка здѣсь именно нѣмецкая и лишь общая схема напоминаетъ нидерландскія картины. Перспектива выдержана [illegible] по нидерландскимъ принципамъ и настолько правильно, что получается [illegible] уже [illegible] впечатлѣніе глубины. При этомъ довольно послѣдовательно проведена свѣтотѣнь, все лѣпится, а видимость черезъ дверь [illegible] комнаты сообщаетъ композиціи настроеніе нѣжнаго уюта. Въ два боковыхъ окна (мотивъ для времени еще не избитый) глядитъ [illegible] деревенскій видъ. Съ чисто ребяческой радостью мастеръ постарался [illegible] свое [illegible] мастерство въ бликахъ на цинковыхъ кружкахъ, [illegible] сверху внизъ вдоль по полкѣ, въ отраженіи окна на [illegible] [illegible] въ книгѣ, въ сверканіи стакана на столѣ. Фигуры при этомъ [illegible] плоскія, точно вырѣзанныя и наклеенныя на картину. Ростомъ онѣ вдвое больше, нежели имъ слѣдовало бы быть по размѣрамъ комнаты.

Нельзя сказать, чтобы и въ картинахъ учителя Дюрера, Михаеля Вольгемута, нюрнбергская школа рѣшительно обратилась къ природѣ. И въ нихъ продолжается [illegible] рутины, все то же не вполнѣ сознательное повтореніе формулъ, просочившихся изъ далекихъ Нидерландовъ. Фигуры у Михаеля почти бездвижны, выраженія и типы монотонны [illegible] [illegible] все же отличить больше [illegible] [illegible] [illegible] чужими, плохо воспринятыми и прочувствованными схемами. [illegible] картинахъ, попавшихъ изъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] работой Вольгемута [illegible] [illegible] [illegible]

---

* Нѣсколько [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] (1449-ые годы, въ Мюн[illegible]) [illegible] музеѣ [illegible] [illegible] [illegible] работа [illegible] [illegible] Конрада [illegible] по [illegible] [illegible]

[illegible] 1449 [illegible]

[illegible] d Pfenning 1449 als ich kann. Это одна изъ замѣ[illegible] [illegible] по характеру «Голгофѣ» [illegible], но написанная въ болѣе мягкихъ то[illegible], съ примѣсью чего-то похожаго на Сіен[illegible] [illegible] много желтыхъ, красныхъ [illegible]

дать до чего-то лубочнаго. Краски яркы и цвѣтисты до крайней степени, но не приведены въ гармонію, формы вялы, не прочувствованы, деревья имѣютъ видъ игрушечныхъ. Съ усердіемъ зато выписаны отдѣльныя растенія на первомъ планѣ. Все это — искусство чисто ремесленнаго порядка, это «мейстерзингерство» въ живописи, работы на полученіе званія мастера безъ всякаго личнаго отношенія къ дѣлу [27].

Нѣчто большее проглядываетъ въ серіи картинъ Перингсдорферскаго алтаря (1487 годъ, въ Нюрнбергскомъ музеѣ), но эти картины отнимаютъ теперь у Вольгемута, чтобы отдать его ученику и пасынку Вильгельму Плейденвурфу, сыну Ганса. Живопись ихъ мягче и сочнѣе, композиція разнообразнѣе. Но варварство нѣмца сказывается и здѣсь на каждомъ шагу: въ пропорціи фигуръ, въ судорожныхъ тѣлодвиженіяхъ, въ разныхъ несообразностяхъ. Такъ, св. Лука пишетъ портретъ Божьей Матери, не имѣя никакой возможности ее увидать, ибо она сидитъ за дверью въ другой комнатѣ — недосмотръ, являющійся слѣдствіемъ плохой перспективной конструкціи. Св. Христофоръ не идетъ по рѣкѣ, а танцуетъ, «танцуетъ» и св. Севастіанъ, привязанный къ дереву. Пейзажи и interieur'ы здѣсь въ сущности не лучше, чѣмъ у самого Вольгемута. Милъ лишь большой крестьянскій домъ въ фонѣ «Видѣнія святого Бернгарда», цѣликомъ отражающійся въ тихомъ пруду, а также кусочекъ городской площади въ окнѣ за головой евангелиста-живописца [28].

Въ общемъ же изученіе нюрнбергской живописи производитъ скорѣе невыгодное впечатлѣніе, изъ него не выносишь убѣжденія, что здѣсь была настоящая почва для появленія универсальнаго генія Дюрера. Однако вокругъ Нюрнберга, на югъ и на западъ отъ него, живопись дѣлала за эти годы весьма значительные шаги впередъ въ смыслѣ завоеванія жизни, и внѣ сомнѣнія, что слухъ о многихъ изъ этихъ произведеній или даже самыя произведенія доходили до богатаго Reichsstadt'a. Въ техническомъ смыслѣ при этомъ нюрнбергская живопись «не отставала отъ вѣка», и Дюреръ едва ли могъ бы найти для себя лучшую техническую школу, нежели именно въ той же мастерской аккуратнаго, усерднаго ремесленника Вольгемута.

Если бы только можно было допустить, что Вильгельмъ Плейденвурфъ и «Meister des Hausbuchs» одно и то же лицо, то въ этомъ жизненномъ, энергичномъ художникѣ мы получили бы одного изъ [illegible] друзей юнаго

[27] Вполнѣ достовѣрной работой Вольгемута можно считать алтарныя картины въ Цвиккау (1479), но въ нихъ мастеръ представляется еще болѣе грубымъ и безпомощнымъ, нежели въ картинахъ изъ Гофа. Любопытно только отмѣтить при этомъ его «неутрамбованныя» позади фигуръ онъ сильно разбрасываетъ широкія панорамы [illegible] замками, холмами, городскими площадями, фонтанами. Все это полно занимательныхъ [illegible] подробностей. Нѣкоторыя детали съ полной несомнѣнностью обнаруживаютъ [illegible]

[illegible] опредѣленно указываютъ на изученіе художни- [illegible]



Дюрера, которое могло быть на того благотворное вліяніе. Это т. Мастеръ Hausbuch'а (его также еще называютъ «Мастеръ Амстердамскаго кабинета»). Въ его граворахъ и рисункахъ представлено довольно наивное бытописаніе своего времени. Онъ весь обращенъ на изученіе жизни и мы только будемъ не удивлены съ нимъ при изученіи бытовой живописи, въ которой онъ играетъ одну изъ видныхъ ролей. Однако возможность такой идентификаціи далеко еще не доказана и приходится пока [illegible] въ области чистой фантазіи. Позже сдѣлавшись самостоятельнымъ мастеромъ, художникъ работалъ на среднемъ Рейнѣ и во всякомъ случаѣ потерялъ сношенія съ Дюреромъ. Въ картинахъ, приписываемыхъ тому же мастеру (едва ли основательно) онъ скорѣе примитивенъ, до грубости карикатуренъ, коренастъ въ формахъ, безобразенъ въ пропорціяхъ. Но интересъ и здѣсь бездна потребностей, а въ фонахъ «Воскресенія Христова» (Зигмаринген) и цѣлаго ряда граворъ мы находимъ мотивы простого уютнаго чисто-нѣмецкаго пейзажа [30].

Близокъ къ этому загадочному мастеру (вѣрнѣе къ его граворамъ и рисункамъ) замѣчательный диптихъ въ Нюрнбергскомъ музеѣ: «Смерть и жизнь». Это одна изъ картинъ до-дюреровскаго періода, въ которыхъ пейзажъ играетъ главную роль и уже явно предназначенъ для усиленія настроенія. На створкахъ «Жизни» видна беззаботная парочка — элегантный юноша и нарядная принцесса. На первомъ планѣ передъ ними [illegible] усѣвшись играютъ, сидя на травѣ, среди цвѣтовъ [illegible] которымъ нѣсколькими вѣками позднѣе долженъ быть воспользоваться [illegible]. Городъ, замокъ, поля, кустарники, озеро, горы и вереницы птицъ на фонѣ выражаютъ безмятежную радость бытія. Но вотъ при переходѣ ко второй створкѣ складня, обстановка мѣняется [illegible] въ смерть. Замокъ старѣетъ и разрушенъ, городъ, поля и рощи [illegible], только колючія деревья скорбно топорщатъ сучья, на первомъ планѣ одно изъ нихъ сломано и макушка повисла къ холодной землѣ. На самой же серединѣ картины вмѣсто любезничающихъ юныхъ [illegible] во всемъ безобразіи [illegible] трупъ съ вздувшимся животомъ съ рассохшими членами. Все полно

[illegible]

[30] [illegible]

ритъ о концѣ, о смерти, о враждебныхъ силахъ природы, — говорятъ это какъ угловатыми формами, такъ и однообразными мрачными красками.

[illegible] этотъ — одинокое явленіе въ живописи, но въ граворахъ мы видимъ упорно предвѣщанія близкаго расцвѣта и созрѣнія нѣмецкаго искусства. Въ граворахъ художники стѣснялись меньше и смѣлѣе отдавались своему вдохновенію.[1] Въ то же время живопись южныхъ и западныхъ нѣмецкихъ школъ продолжала разрабатывать вопросы красочной красоты и все болѣе совершенной техники. Въ Нердлингенѣ работалъ съ 1460-хъ годовъ интересный мастеръ Фридрихъ Герлинъ, невольно говорящій рѣзко и жестко и совершенно національно. Его искусство, несмотря на ребяческую неграмотность, полно какой-то намѣренной романтики, сумрачной поэзіи. Грозно глядитъ въ фонѣ «Святого Георгія» (Городской музей въ Нердлингенѣ) башня замка, стоящаго въ концѣ гладкаго зеленаго поля,[2] а справа за церковью и городомъ на холмѣ рисуется силуэтъ висѣлицы. Интересенъ по затѣѣ и унылый пейзажъ съ руиной и освѣщенными зарей башнями въ фонѣ «Рождества Христова» (1488 г.). Въ пустой неуютной комнатѣ, въ которой Герлинъ помѣщаетъ сцену [illegible] у ногъ Спасителя, мы снова встрѣчаемъ рядъ опрокинутыхъ цинковыхъ кружекъ, — пріемъ интимно-уютный, уже извѣстный намъ по картинѣ «Обрученіе святой Екатерины». Перспектива въ этой и подобныхъ имъ швабскихъ картинахъ очень приблизительна, но художники даютъ волю своимъ реалистическимъ вкусамъ въ выписываніи различныхъ деталей, особенно же сверкающихъ предметовъ. Въ этомъ отношеніи характерно также и «Благовѣщеніе» Мастера изъ Поллинга (галлерея въ Ашаффенбургѣ): въ немъ склонность художника къ иллюзіонистскимъ фокусамъ сказывается (при ужасающихъ ошибкахъ въ перспективѣ и индифферентномъ отношеніи къ фигурамъ) въ томъ, какъ онъ выписываетъ разныя подробности: мѣдный рукомойникъ (неизбѣжный атрибутъ всѣхъ келій Маріи), дубковую коробку, чернильный приборъ и подсвѣчникъ съ ножницами на полкѣ, приколоченную къ стѣнѣ бумажку съ надписью и прилѣпленную рядомъ и отбрасывающую отъ себя тѣнь свѣчку. Картина помѣчена 1444 годомъ, но эта ранняя дата вызываетъ сомнѣнія.

Къ 1460-мъ годамъ относятся двѣ картины неизвѣстнаго швабскаго мастера, одна въ церкви св. Морица въ Аугсбургѣ, другая въ Аугсбургскомъ Максимиліанъ-музеумѣ. Первая изображаетъ «Рождество», вторая «Поклоненіе волхвовъ». Въ обѣихъ мы встрѣчаемъ [illegible]

[1] Среди нѣмецкихъ граверовъ второй половины XV вѣка въ особенности, по своимъ [illegible] Мастеръ [illegible] «Мастеръ E. S.», «Мастеръ [illegible]», «Мастеръ [illegible]». Первая вершина нѣмецкой гравюры [illegible] Шонгауэръ [illegible] 1490 [illegible] преимущественно

[2] [illegible]

женныя нѣмецкія черты. Одни неуклюже-чрезмѣрно высокіе пояса, подъ которыми помѣщены сцены, имѣютъ въ себѣ что-то специфическое и совершенно «нѣмецкое». Персонажи разыгрываютъ съ «нѣмецкими» неловкими жестами священныя сцены (впечатлѣнію «нѣметчины» ничуть не мѣшаетъ «флорентинскія» шапочки, которыми художникъ снабдилъ Іосифа и двухъ маговъ, а также ангелочки, точно слетѣвшіе съ нидерландскихъ картинъ). Окончательно же нѣмецкое впечатлѣніе сообщаютъ этимъ несуразнымъ сценамъ пейзажи-ведуты въ фонѣ. Въ пейзажѣ «Рождества» въ этомъ городѣ, сжатомъ между низкими холмами, по которымъ всползаетъ городская стѣна съ частыми башнями, нѣкоторые предлагаютъ видѣть Ландсбергъ — городокъ, лежащій между Мюнхеномъ и Ульмомъ, въ рѣкѣ же съ перекинутымъ черезъ нее деревяннымъ мостомъ и съ перерѣзающимъ ее порогомъ — Лехъ. Художникъ, какъ будто, просто взялъ мотивъ, бывшій у него передъ глазами, и рѣшилъ, что его можно выдать за Виѳлеемъ (въ «Поклоненіи волхвовъ» мы видимъ опять другой, но, очевидно, тоже съ натуры списанный нѣмецкій городишко), и въ этомъ онъ поступилъ совершенно такъ же, какъ Витцъ въ своей женевской картинѣ. Однако безконечно выше мастерство базельскаго художника, нежели та чисто ремесленная сноровка, которая проглядываетъ въ этой доморощенной, «провинціальной» картинкѣ, написанной лѣтъ двадцать спустя послѣ «Хожденія по водамъ».

Чѣмъ дальше мы будемъ подвигаться на западъ, тѣмъ чаще будемъ встрѣчать и смѣлыя затѣи, и удачныя разрѣшенія живописныхъ задачъ. Къ 1445 году относятся двѣ милыя швабскія картины — одна въ Базелѣ, другая въ княжеской галлереѣ Донауэшингена. Базельская картина «Святой Георгій, поражающій чудовище», исполнена въ характерѣ Витца, то же «чудачество», та же утрированно-выпуклая лѣпка, при нѣкоторой общей деревянистости композиціи. Но пейзажъ въ фонѣ, несмотря на нѣкоторый схематизмъ, — чистая романтика. Святые пустынники, сидящіе на картинѣ Донауэшингена, выдаютъ тоже нѣкоторыя родственныя черты съ «плотнымъ», корпуснымъ искусствомъ Витца, а въ глубинѣ хотятъ даже видѣть видъ Базеля. Однако, все вокругъ дышитъ болѣе благодушнымъ настроеніемъ, нежели то, что наполняетъ «жестокосердыя» картины Витца. Всюду разлита характерная швабская уютность: ей служитъ и аистъ, глотающій лягушку на самомъ первомъ планѣ, и тѣнистый лѣсокъ позади св. Павла, и городокъ вдали, и, наконецъ, самъ Господь Богъ, плывущій съ ангелами на облакѣ надъ этой «праведной пустыней».

Самымъ значительнымъ художественнымъ центромъ въ XV вѣкѣ продолжалъ быть Ульмъ. Здѣсь строился соборъ, который долженъ былъ превысить всѣ прочіе храмы христіанскаго міра, и здѣсь вокругъ «строительной хижины» группировалась огромная семья всевозможныхъ ремесл[illegible] художниковъ. Въ Ульмѣ протекла дѣятельность Ганса Мульчер[illegible]

же мастерской былъ доставленъ большой алтарь для церкви Штерцинга — одно изъ наиболѣе сложныхъ и совершенныхъ произведеній нѣмецкаго искусства середины вѣка (1458 г.). Авторъ живописной части этого монументальнаго резабля, однако, не самъ Мульчеръ, но, вѣроятно, кто-либо изъ близкихъ къ нему людей. Въ общемъ картины Штерцингскаго алтаря такіе же превращенные въ живопись барельефы, какъ и алтарныя картины самого Мульчера въ Берлинѣ. Нѣкоторыя идеи Берлинскаго алтаря здѣсь повторены лишь въ извѣстной переработкѣ. Но все же въ болѣе позднемъ издѣліи мульчеровской мастерской мы ближе къ существу и особенно къ задачамъ живописи. Фигуры менѣе статуарны, менѣе лѣзутъ впередъ, а пейзажу, «декораціи» отведена значительно большая роль. Любопытно для архаическихъ тенденцій германской живописи того времени, что при этомъ сохраненъ золотой фонъ и даже золото, въ свою очередь, испещрено узоромъ, имитирующимъ тисненую парчу. При этомъ замѣтно и несомнѣнное использованіе нидерландскихъ мотивовъ. «Благовѣщеніе» скомпановано совершенно по фламандскому рецепту, но видъ сквозь высокія окна на зеленыя макушки деревьевъ (подъ парчевымъ небомъ) чисто-нѣмецкая варіація на этотъ шаблонъ.

Въ Ульмѣ работали и два другихъ выдающихся мастера второй половины XV вѣка: Гансъ Шюхлинъ и Бартель Цейтбломъ. Первый еще очень примитивенъ, чопоренъ, сухъ, однако, именно у него мы встрѣчаемъ въ фонахъ пріятные пейзажи, полные рѣдкой для времени интимности. Такъ, напримѣръ, домъ Захарія и Елизаветы онъ представлялъ себѣ въ видѣ большой швабской фермы (съ фахверкомъ и скошенной на фасадъ крышей), стоящей среди зеленыхъ полей. Два деревца тянутся своими тощенькими стволиками къ небу. Бартель Цейтбломъ несравненно цѣльнѣе, величественнѣе, это Герардъ Давидъ нѣмецкой школы, лишенный, однако, широты знанія Давида и его изощренности. Цейтбломъ любитъ ставить большія неподвижныя фигуры съ торжественнымъ, застывшимъ выраженіемъ лицъ. Краски у него спокойныя, глубокія. Живопись ровная, тщательная и лишенная провинціальной мелочности. Но онъ игнорируетъ пейзажъ. Фономъ его картинъ служатъ или золото, или скромныя массы архитектуры, въ которой трудно распознать, къ какому именно роду строеній онѣ принадлежатъ. Вообще Цейтбломъ одинъ изъ немногихъ нѣмцевъ, чувствовавшихъ монументальный стиль, красоту большихъ спокойныхъ линій и плоскостей.

Ученикъ Цейтблома, Бернгардъ Штригель, [illegible] теръ большой любитель [illegible] подробностей, [illegible] и сложныхъ декорацій [illegible] эффектныхъ [illegible]. Какъ [illegible] напримѣръ, въ [illegible] Мюнхенѣ и [illegible]

¹) Красивый, спокойный пейзажъ рисуется по- [illegible] скомъ музеѣ. Широко скомпанованная [illegible]

Вообще пейзажъ въ этой картинѣ (относящейся приблизительно къ 1500 году) могъ бы послужить прелестнымъ мотивомъ для оперной декораціи къ сценѣ пасхальнаго гулянія въ «Фаустѣ». Однако не слѣдуетъ преувеличивать значеніе Штригеля. Въ это время началась дѣятельность несравненно болѣе значительнаго мастера — Дюрера, и вѣроятно Штригель подпалъ подъ его вліяніе. Также и «Плачъ надъ Тѣломъ Господнимъ» въ Карлсруэ съ его мрачнымъ небомъ, на которомъ зловѣщими силуэтами вырѣзаются три креста и нѣсколько оголенныхъ деревьевъ, дѣлалъ бы много чести автору картины, если бы подобные мотивы не стали общимъ достояніемъ съ момента выступленія Дюрера. Надо, впрочемъ, отдать справедливость Штригелю, онъ обнаружилъ при этомъ большую свѣжесть воспріятія; вѣдь онъ былъ на цѣлыхъ десять лѣтъ старше Дюрера, и путь, который онъ проложилъ отъ серіи своихъ первоначальныхъ картинъ съ золотыми фонами (напримѣръ «Святая Родня» въ Германскомъ музеѣ) къ этому «Плачу» — громаденъ.

«Примитивомъ», «готикомъ» представляется въ началѣ своей дѣятельности и аугсбургскій сверстникъ Штригеля — Гансъ Гольбейнъ Старшій, и этотъ примитивизмъ такъ тѣсно связанъ съ нашимъ представленіемъ о Гольбейнѣ отцѣ, что мы не вѣримъ въ его авторство, когда видимъ въ знаменитомъ алтарѣ св. Севастіана (въ Мюнхенѣ), — произведеніи документально вышедшемъ изъ его мастерской, — внезапную перемѣну, рѣзкій поворотъ къ «круглотѣ», къ гармоніи, къ изяществу возрожденія. Приходится думать, что здѣсь ему сильно помогъ его геніальный сынъ Гансъ Гольбейнъ Младшій. Напротивъ, въ картинѣ 1493 года («Рождество Богородицы», соборъ въ Аугсбургѣ) — если двѣ фигуры верхней ея части и напоминаютъ флорентийца Пезеллино (онѣ очень испорчены реставраціей), то весь низъ зато угловатый, жесткій, «готическій». Въ Нидерландахъ такія формы были въ ходу въ 1440-хъ — 1450-хъ годахъ, въ Аугсбургѣ — еще въ самомъ концѣ вѣка. То же придется сказать и про серіи картинъ Гольбейна-Старшаго въ Аугсбургскомъ музеѣ, несмотря на роскошные ренессансные орнаменты, украшающіе ихъ. Характерно для примитива, для «готика», что пейзажемъ онъ не интересуется вовсе и даже позволяетъ себѣ такія несообразности, какъ ставить кровать роженицы св. Елизаветы въ какомъ-то подобіи открытаго двора. Въ центральной картинѣ алтаря св. Севастіана 1516 г., вѣроятно сочиненной еще имъ самимъ, пейзажъ, согласно требованію времени и обычной для легенды св. Севастіана иконографіи, играетъ большую роль, но ему не вѣришь. Ренессансныя формы, присвоенныя [illegible], лишились сразу жизненности, превратились въ какую-то мертвенную схему, уже предвѣщающую маньеристовъ барокко. Характерна для [illegible] жизни цеховика Гольбейна и его любовь къ [illegible] имитирующимъ каменную скульптуру (Рудольфинумъ въ Прагѣ).



Мѣсяцы апрѣль, май и іюнь. Верхняя полоса календарнаго листа магистра Іоаннеса изъ Гмюнда. Нѣмецкая гравюра на деревѣ послѣдней трети XV вѣка.

VII.



ЕГО-ЛИБО абсолютно новаго и цѣннаго во всемъ этомъ швабскомъ и баварскомъ искусствѣ второй половины XV вѣка до Дюрера найти трудно, во всякомъ случаѣ удачи и находки отдѣльныхъ художниковъ не могутъ сравниться съ изумительными достиженіями Мозера, Мультшера, Витца. Но въ отдаленномъ Тиролѣ, въ Брунекѣ (Пустерталь) уже съ 1460-хъ годовъ работаетъ первоклассный мастеръ, дѣятельность котораго прошла для того времени въ общемъ незамѣтной. Это Михаель Пахеръ[34], авторъ алтаря въ церкви св. Вольфганга (1479—81 гг.) и алтаря «Отцовъ церкви» въ Бриксенскомъ соборѣ (1490)[35]. Пахеръ стоитъ особнякомъ во всей нѣмецкой живописи. И онъ былъ рѣзчикомъ, какъ Мультшеръ, и онъ любитъ лѣпить свои фигуры, придавать имъ пластическую выпуклость[36]. Но въ его творчествѣ сказывается черта, приближающая его къ творчеству сѣверной Италіи: упорное исканіе монументальности и строго выдержанная систематичность

[34] Литература о Пахерѣ: статьи Hans Semper'a, собранныя въ книгѣ «Michael und Friedrich Pacher, [illegible] 1911 [illegible] VIII, стр. 24 и 271, 1885 [illegible] XVI, стр. 414, 1893 [illegible] Motiv [illegible] 438, 1901 [illegible] Пахера [illegible] F. Wolff, «Michael Pacher», Berlin, Stoedtner 1909.

[35] Нынѣ доска этого алтаря [illegible] «Отцовъ церкви» хранятся [illegible] въ Мюнхенской Пинакотекѣ.

[36] Алтарь св. Вольфганга [illegible] архитектурѣ и рѣзьбѣ [illegible]

Во многомъ онъ напоминаетъ своего современника Мантенью. Это тотъ же грандіозный до тяжести стиль, та же любовь къ смѣлымъ ракурсамъ, [illegible] пластическую [illegible], тѣ же гордыя осанки [illegible]. Но при этомъ Пахеръ всецѣло готикъ, германецъ. Подъ его рѣзцомъ (или во всякомъ случаѣ подъ его наблюденіемъ) готическая рѣзьба превращается въ сказочное кружево, въ какой-то фонтанъ [illegible] и все же точно [illegible] лѣзущихъ другъ на друга стрѣлъ. И «готикомъ» Пахеръ представляется въ своихъ ясныхъ, какъ живопись на стеклѣ, рѣзкихъ, какъ рѣзьба въ деревѣ, картинахъ. Еще онъ напоминаетъ суроваго феррарца Коссу, но спрашивается, не являются ли и въ Коссѣ эти черты предѣльной рѣзкости отраженіемъ сѣверной готики?[37]

Пейзажъ или вѣрнѣе вся «инсценировка» Пахера имѣетъ для характеристики его личности громадное значеніе, вѣдь кромѣ сухихъ отрывистыхъ архивныхъ свѣдѣній и картинъ намъ ничего неизвѣстно объ этомъ мастерѣ, вполнѣ заслуживающемъ названіе великаго. Въ пейзажахъ Пахера, въ этихъ «крутыхъ» его перспективахъ, выражено не одно только желаніе показать свои теоретическія знанія или увлеченіе иллюзіонистскими пріемами. У него у перваго въ нѣмецкой живописи мы встрѣчаемся съ проблемой, съ строго поставленной себѣ и послѣдовательно рѣшенной задачей. Случайнаго у Пахера мало и вслѣдствіе того картины его производятъ впечатлѣніе чего-то даже чрезмѣрно строгаго. Однако, при всей своей строгости картины Пахера не лишены и жизненности. Интересъ мастера къ жизни сказывается во всемъ: въ разнообразіи типовъ, схваченныхъ съ натуры, въ естественности жестовъ, которымъ онъ умѣетъ придать всю требуемую [illegible] и величественность, въ любовной передачѣ современныхъ костюмовъ.

Наиболѣе ярко темпераментъ Пахера выражается въ величавыхъ его архитектурахъ и въ яркомъ свѣтѣ, которымъ онъ ихъ обдаетъ. Въ преслѣдованіи свѣта онъ заходитъ, пожалуй, уже слишкомъ далеко, преувеличивая силу рефлексовъ, прибѣгая къ рѣзкимъ контрастамъ. Однако [illegible] готическая [illegible] (или сѣверо-итальянская) улица на его картинѣ «Святой Вольфгангъ» [illegible]. Здѣсь мы съ изумленіемъ находимъ эффектъ, къ которому спустя сто лѣтъ прибѣгнетъ Тинторетто: этотъ [illegible] Пахеръ ставитъ [illegible] въ тѣнь громадной [illegible] и освѣщаетъ ихъ [illegible] рефлексомъ, бросаемымъ противоположной стѣной. [illegible] Мантенья [illegible]

[illegible]



[illegible] Святой Вольфгангъ [illegible]. Одна изъ картинъ [illegible]
[illegible]

[illegible] для [illegible] [illegible] мистическія украшенія. Тѣми же чертами глубины и [illegible] и другая декорація Пахера — въ [illegible] «Святой Вольфгангъ съ чертомъ» (Аугсбургъ) *).

Вообще у Пахера замѣчается съ особой ясностью его желаніе придать своимъ композиціямъ монументальный характеръ, и въ такихъ случаяхъ подспорьемъ ему служатъ архитектурныя формы. Какое грандіозное впечатлѣніе производитъ та сцена, гдѣ св. Вольфгангъ молится у алтаря! Вихремъ влетающій ангелъ заставляетъ насъ думать о Микель-Анджело, несмотря на готическія ломающіяся складки его одежды. И въ такомъ же [illegible] духѣ, какъ этотъ ангелъ, выдержана незамысловатая готическая архитектура капеллы, въ которой происходитъ дѣйствіе. Въ сущности элементы ея очень ограничены: алтарь съ навѣсомъ и стѣна съ окномъ и дверью. Но благодаря низко взятому горизонту (совсѣмъ скрыть его за нижнюю черту картины, подобно тому, какъ это сдѣлалъ Мантенья въ своихъ монументальныхъ портретахъ, Пахеръ не рѣшился) все кажется громаднымъ, ибо все нависаетъ и давитъ. Въ сценѣ «Исцѣленія святымъ Вольфгангомъ больного», кромѣ перваго въ нѣмецкой живописи толковаго этюда нагого тѣла (въ Нидерландахъ образцы натуры далъ еще ванъ Эйкъ въ изображеніяхъ Адама и Евы), поражаетъ и тщательно нарисованный и проработанный интерьеръ большой комнаты съ каменными стѣнами, деревяннымъ потолкомъ и богатой готической кроватью. Яркій солнечный свѣтъ ударяетъ въ [illegible] окошко и вливается въ комнату. Строго и, пожалуй, чрезмѣрно методично изучены всѣ его оттѣнки по стѣнамъ, на предметахъ и на кессонахъ потолка. Правда, Пахеръ не рѣшается освѣтить лучами самыя фигуры, а въ открытую дверь виденъ вечерѣющій пейзажъ, противорѣчащій полуденному солнцу въ окнахъ, но подобныя черты несоотвѣтствія были въ то время неизбѣжными, мало того, онѣ оставались неизбѣжными до самыхъ дней Рембрандта **).

Въ Аугсбургѣ и въ Мюнхенѣ хранятся части грандіознаго алтаря Пахера изъ одной капеллы въ Бриксенскомъ соборѣ. Изображаютъ онѣ громадныя фигуры святыхъ отцовъ — каждый со своимъ атрибутомъ, каждый передъ налоемъ и подъ роскошнымъ балдахиномъ поздне-готическаго характера. Однѣ эти картины говорятъ о полетѣ генія Пахера, объ его пониманіи грандіознаго стиля и въ то же время объ его техническомъ совершенствѣ. Лица и руки здѣсь моделированы не хуже, нежели у современныхъ Пахеру флорентинцевъ — Гирландайо и Боттичелли. Все дышетъ почти ю-

*) [illegible] картину [illegible] Михаила.
[illegible] Пахера [illegible].

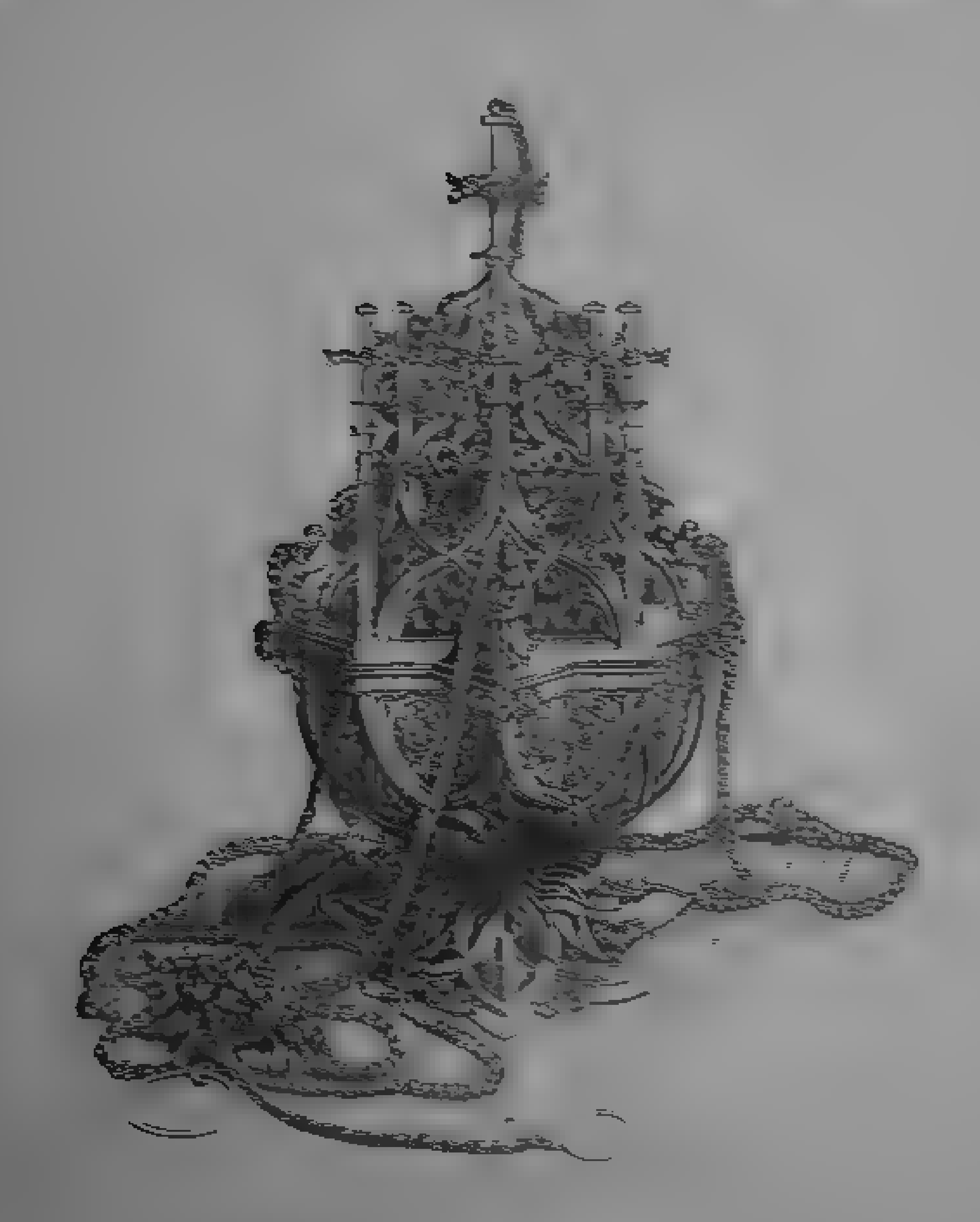
**) [illegible] считаетъ [illegible] самого Пахера [illegible].





[illegible]

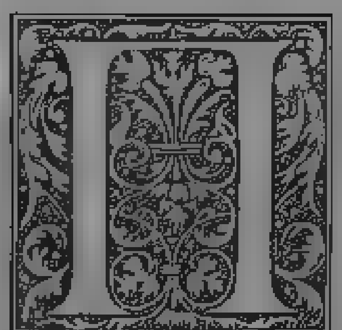
[illegible] но безъ оттѣнка наивнаго и навязчиваго [illegible] портить картины Витца. Великолѣпны и краски этихъ картинъ [illegible] сопоставленія краснаго съ чернымъ, желтаго съ розовымъ. [illegible] вполнѣ достойно возрожденія, и тѣмъ не менѣе мы должны говорить [illegible]





Мартинъ Шонгауеръ. Мельникъ съ осломъ. Гравюра на мѣди.

VIII



ПАХЕРЪ, работавшій вдали отъ художественныхъ центровъ, не оказалъ вліянія на современниковъ[4]. Его искусство, отъ котораго уцѣлѣла, вѣроятно, лишь небольшая часть, прошло безслѣдно. Не такъ обстоитъ съ другимъ великимъ художникомъ Германіи конца XV вѣка Мартиномъ Шонгауеромъ, хотя и его дѣятельность протекла нѣсколько въ сторонѣ отъ тѣхъ городовъ, въ которыхъ кипѣла художественная жизнь. Картины Шонгауера едва ли видѣли многіе художники въ дни ихъ созданія. Но Шонгауеръ былъ виртуознымъ [illegible]

[4] Вокругъ Пахера группировалась извѣстная школа въ лицѣ младшаго его брата Фридриха [illegible] Пахера — Ганса, Маркса Рейхлиха, Андре[illegible] Галлера и нѣсколькихъ анонимныхъ художниковъ, извѣстныхъ намъ лишь по ихъ произведеніямъ, отличительныя черты которыхъ позволяютъ ставить авторовъ въ связь съ искусствомъ Пахера. Самъ Пахеръ вышелъ, какъ явствуетъ изъ его произведеній, [illegible] XV вѣка [illegible] Изъ картинъ школы Пахера отмѣтимъ здѣсь же [illegible] «Мученіе св. Лаврентія» [illegible] Аугсбургѣ [illegible] «Изгнаніе [illegible] изъ храма» [illegible] въ послѣднемъ есть что-то общее съ Витцемъ, картина «Встрѣча Маріи съ Елизаветой» Маркса Рейхлиха (1490 г.) съ чуднымъ [illegible]

изобрѣтательнымъ и законченнымъ граверомъ, и благодаря его прелестнымъ рисункамъ слава его распространилась далеко за предѣлы Кольмара, гдѣ онъ работалъ[1]. Юный Дюреръ отправился было къ нему въ Брейзахъ, гдѣ Шонгауэръ жилъ послѣдніе годы, чтобы дополнить тамъ свое образованіе, но уже не засталъ мастера въ живыхъ: Шонгауэръ умеръ за годъ до того, въ 1491 году[2]. Бургкмайеръ былъ счастливѣе Дюрера и пробылъ у Шонгауэра нѣсколько лѣтъ.

Мы почти ничего не знаемъ о Шонгауэрѣ и можемъ только догадываться о нѣкоторыхъ страницахъ его біографіи. Отецъ его былъ родомъ изъ Аугсбурга, но Мартинъ, пятый изъ сыновей Каспара, родился уже по переселеніи семьи въ Кольмаръ. Каспаръ былъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ, и этой же профессіи, подобно Верроккіо и Дюреру, хотѣлъ посвятить себя сначала и молодой Шонгауэръ[3]. Обращеніе съ металлами и научило художника твердому рисунку и техникѣ гравированія. Въ раннихъ офортахъ Шонгауэра сказываются слѣды вліянія очень значительнаго, но таинственнаго для насъ мастера, подписывавшаго свои граверы иниціалами «E. S.»[4]. Въ живописи Шонгауэра проглядываетъ вліяніе нидерландцевъ и главнымъ образомъ Рожe ванъ-деръ Вейдена (Ламберъ Ломбардъ въ XVI вѣкѣ прямо называетъ его ученикомъ Вейдена). Но мы достовѣрно не знаемъ, посѣтилъ ли Шонгауэръ Нидерланды или хотя бы болѣе близкую Бургундію. Картинъ Шонгауэра осталось очень мало, да и изъ оставшихся всего одна вполнѣ достовѣрна: «Мадонна въ бесѣдкѣ шиповника» въ церкви св. Мартина въ Кольмарѣ. По всей вѣроятности, большое число его произведеній погибло во время иконоборческаго движенія въ XVI вѣкѣ и въ дни французской революціи (Кольмаръ принадлежалъ тогда Франціи).

О Шонгауэрѣ, равно какъ и о другихъ граверахъ, намъ придется еще говорить, когда мы перейдемъ къ бытовой и религіозной живописи. Но и въ настоящемъ отдѣлѣ, посвященномъ пейзажу, онъ заслуживаетъ большого

крайне затѣйливыя, но и безпомощно скомпанованныя картины «Благовѣщеніе», «Рождество», «Исторія св. Урсулы» тамъ же (1480—1490-е годы), «Легенда св. Корбиніана» въ церквкѣ этого святого, близъ станціи [illegible], замѣчательныя фрески [illegible] изъ [illegible] въ [illegible] въ самомъ [illegible] особенно замѣчательны [illegible] первыхъ [illegible] на стѣнѣ [illegible] [illegible], крайне затѣйливому алтарю, картины алтаря въ [illegible] «Мученіе св. Винцента»).

[1] Главнѣйшая литература о Шонгауэрѣ [illegible] также [illegible] Arnaud et Duplessis, [illegible] de Martin Schongauer, Paris 1881. Dr. A. v. Wurzbach [illegible] Wien 1880. W. [illegible] въ «Zeitschrift für bildende Kunst», 1881, XVI. [illegible] M. Lehrs «Zur Datierung der Kupferstiche M. S.» въ «Repertorium», 1895, XVIII, стр. 429. [illegible] und der Meister des [illegible] altars» въ «Repertorium» 188[illegible], стр. 31 — Вурцбахъ безъ всякихъ основаній идентифицируетъ Шонгауэра съ «Мастеромъ Алтаря со [illegible]» [illegible] фантастичнымъ [illegible] его атрибуціи [illegible] Palais de Justice (нынѣ въ Луврѣ).

[2] По даннымъ Д. Буркгардта, Шонгауэръ умеръ 2-го февраля 1491 года — въ Брейзахѣ; согласно же записямъ въ Кольмарѣ, онъ умеръ 2-го февраля 1488 года въ родномъ городѣ.

[3] Въ 1465 году мы встрѣчаемъ Мартина Шонгауэра студентомъ въ Лейпцигѣ, гдѣ онъ могъ сойтись съ Николаусомъ Эйзенбергомъ, [illegible].

[4] [illegible] Штегъ [illegible] гадкимъ, менѣе обоснованнымъ, подъ [illegible]



вниманія. Съ Пахеромъ его сближаетъ (при полной противоположности въ пріемахъ и во вкусѣ) то, что и Шонгауеръ относится къ дѣлу съ строгостью, неизвѣстной нѣмецкой живописи XV вѣка. Вѣроятно, эта твердость въ проведеніи намѣренія, это неуступчивое преслѣдованіе разъ намѣченной задачи и привлекли юнаго Дюрера, ушедшаго отъ ремесленности добраго Вольгемута къ «жестокому» и въ сущности чуждому сентиментальной душѣ Дюрера искусству Шонгауера. Помянутая достовѣрная картина въ Кольмарѣ (1473 года) есть именно такая проблема, неукоснительно рѣшенная. Напрасно стали бы мы искать въ ней чувства нѣжности, даже прелести. Тому, кто нарисовалъ здѣсь вѣтви шиповника, могъ бы позавидовать «натуралистъ» Леонардо, и навѣрное въ изученіи этой картины многое открылось «натуралисту» Дюреру. Здѣсь мы уже далеко ушли отъ бесѣдокъ кельнской и средне-рейнской школъ, хотя тема и заимствована оттуда. Эти цвѣты уже не пахнутъ райскими ароматами, и удивительно написанныя птицы не «заливаются» сказочными пѣснями. Но каждый кусочекъ, выдѣляющійся на золотомъ фонѣ бесѣдки Шонгауера, годится какъ иллюстрація для ботаническаго или орнитологическаго атласа, и нигдѣ не проглядываетъ распущенность отсебятины или рутинная схема.

Поразительны въ этомъ смыслѣ и картины его (или его послѣдователя) въ Мюнхенѣ и Берлинѣ, а также варіантъ картины «Madonna im Rosenhag», бывшій въ собраніи Зеппъ въ Мюнхенѣ. Шонгауеръ (или все тотъ же «вѣрнѣйшій послѣдователь его»?) не обнаруживается въ нихъ эффектнымъ колоритомъ (хотя очень изысканы красные тона одежды Богородицы на образѣ въ Кольмарѣ), а пріятнаго въ этихъ произведеніяхъ мало. Въ нихъ даже

«Е. S.» скрывается фрейбургскій художникъ Эндерсъ Зальцфрагель [illegible], родившійся около 143[illegible] года и умершій 5-го мая 1503 года. Въ гравюрахъ, объединенныхъ нынѣ подъ именемъ «Мастера Е. S.», насъ сейчасъ могутъ интересовать слѣдующіе листы: «Поклоненіе Младенцу» (Христосъ лежитъ на травѣ на берегу морского залива или озера, среди котораго высятся острыя скалы, вдали городъ и холмы), «Сивилла и Августъ» (опять рѣка [illegible] скалы и на противоположномъ берегу городъ), «Благовѣщеніе» (готическая келья, видная какъ у Рожe, черезъ арку), «Влюбленная парочка» (сидящая въ саду на травѣ, обнесенномъ [illegible]), «Садъ любви» (очень схематичный пейзажъ съ [illegible]), [illegible] (садикъ [illegible] романскаго стиля [illegible]), «Рождество» (изображенное [illegible]), [illegible], но очень декоративный пейзажъ), «Магдалина» ([illegible] скалы, стилизованная трава, высохшее дерево), [illegible] «Мученіе св. Себастіана» [illegible] среди [illegible] съ этюдами цвѣтовъ, [illegible] Марія [illegible] стѣны, уходящія [illegible]

фонѣ въ отдаленіи высохшее дерево), [illegible] сцена «Пиръ блуднаго сына» [illegible] огороженномъ садѣ [illegible] горы [illegible] стилизованные кусты, поле съ рыцарскимъ [illegible] замокъ на скалѣ и неизбѣжныя горы), «Крещеніе» безъ фона; Іорданъ представленъ въ видѣ [illegible] на Патмосѣ [illegible] странные [illegible] образные [illegible] городъ [illegible] птицъ [illegible] характера [illegible] XV вѣка. «Святой Христофоръ» [illegible]

Эндерсъ Зальцфрагель — [illegible]

[illegible] Мастера [illegible]





нѣтъ обычной германской мелочности. Все точно вырѣзано изъ металла и лишь слегка подкрашено. Но сколько во всемъ твердой воли, системы, остроты! Самая гамма тоновъ и тѣмъ самымъ впечатлѣніе въ этихъ картинахъ и самыя формы, если онѣ и не выходятъ изъ патріархальнаго характера, то все же полны наблюдательности и убѣдительности. Позади мюнхенской Мадонны мы видимъ въ глубинѣ полуразрушенный навѣсъ, служащій одновременно и темной фольгой для фигуры Мадонны и контрастной кулисой для свѣтлой дали. Послѣдняя выдержана въ сѣрыхъ тонахъ и изображаетъ скалы съ кустами и холмы, сплошь покрытые лѣсомъ. Изъ картинъ Берлинскаго музея можно оставить за Шонгауэромъ лишь центральный маленькій образъ «Поклоненіе пастуховъ». Животныя нарисованы на этотъ разъ плохо, но взятые прямо съ натуры типы пастуховъ могъ бы одобрить самъ Гуго ванъ деръ Гусъ, а въ прелестномъ отдѣланномъ пейзажѣ съ рѣкой, стелющейся позади стойбищемъ пастуховъ, есть что-то Эйковское, до послѣдней степени острое и внимательное. Здѣсь опять-таки нѣтъ тѣхъ случайностей, той растущей юности, которая была неотъемлемой чертой всей нѣмецкой школы XV вѣка, не исключая ни Мозера, ни Витца.



Альбрехтъ Дюреръ. Замокъ на скалѣ. Kunsthalle въ Бременѣ.

IX



ДЮРЕРЪ* считается отцомъ нѣмецкаго ренессанса. Такъ ли это, однако? Не означаетъ ли онъ скорѣе предѣльное завершеніе средневѣковаго искусства — «готики»? Если мы поставимъ его рядомъ съ его «латинскими» сверстниками Микель Анджело, Фра Бартоломео, Тиціаномъ или хотя бы съ нидерландцемъ Мабюзомъ, то сразу станетъ ясно, къ какому порядку, къ какой эпохѣ исторіи искусства принадлежитъ Дюреръ. Въ [illegible]

* [illegible]

послѣднихъ четырехъ — пяти вѣковъ. Въ Дюрерѣ подобно тому, какъ въ [illegible] прекращалось [illegible] этихъ задачъ въ Дюрерѣ [illegible] цвѣтомъ то, что зрѣло уже издавна. Но съ его искусствомъ не появилась совершенно новая формальная система, какъ у Леонардо или Джорджоне. Если искать объясненіе его личности въ собственныхъ его показаніяхъ, то и тогда убѣждаешься, что онъ не «новый человѣкъ», а лишь вполнѣ развитый представитель средневѣковья»[47].

Только если подразумѣвать подъ «возрожденіемъ» нѣчто болѣе широкое, нежели это принято, а именно все пробужденіе европейской культуры изъ средневѣковой летаргіи, то и Дюреръ въ такомъ случаѣ явится «представителемъ возрожденія». Однако, сейчасъ же придется признать, что тогда точно такими же «представителями возрожденія» слѣдуетъ считать и художниковъ, построившихъ Кельнскій соборъ, изваявшихъ статуи въ Наумбургѣ, а также Витца, Мозера и Шонгауэра.

Этотъ средневѣковый характеръ искусства Дюрера яснѣе всего сказывается въ его отношеніи къ архитектурѣ. Правда, онъ читаетъ Витрувія и къ концу жизни въ Ахенѣ приходитъ въ восторгъ отъ античныхъ (вѣрнѣе византійскихъ, привезенныхъ изъ Равенны) колоннъ. Но что это въ сравненіи съ его собственной архитектурой, выразившейся въ безчисленныхъ образцахъ его обширнаго творенія? Гдѣ здѣсь античные элементы? Ихъ съ трудомъ отыскиваешь въ какомъ-то фронтонѣ на гравюрѣ «Прощаніе Іисуса съ Матерью», въ двухъ полулежащихъ фигурахъ вверху «Святого Сильвестра» (1504 г.), въ одинокой капители на гравюрѣ «Іисусъ передъ Пилатомъ», въ статуѣ, стоящей надъ воротами въ деревянной гравюрѣ «Введеніе во храмъ», въ барельефахъ на базѣ колонны въ той же гравюрѣ. Означаютъ ли однако эти примѣры что-либо, кромѣ поверхностно воспринятыхъ впечатлѣній во

[illegible] XXVI, стр. 447 [illegible]; W. [illegible] «Der Junge Dürer», Leipzig 1904; [illegible] 1908; [illegible] «A. Dürers [illegible]» [illegible] «Leben und Werke A. D.» [illegible] 1860. Специально рисункамъ Дюрера занимались [illegible] «A. Dürer et [illegible]», Par. 1882 [illegible] «Zeichnungen A. Dürers» [illegible] 1887 [illegible]. Объ отношеніи Дюрера къ древности трактуетъ трудъ [illegible], [illegible] 1880; A. Warburg «Dürer und die italienische Antike», Hamburg 1905, отдѣльный оттискъ изъ «Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen in Hamburg» [illegible] «Dürers antikische Art» [illegible]. Объ отношеніи Дюрера къ венеціанцамъ говорится въ статьяхъ [illegible] Jacopo de' Barbari [illegible] XIX, стр. 161. Съ теоріями Дюрера, кромѣ помянутыхъ монографій, знакомится K. Lange und F. Fuhse «Dürers schriftlicher Nachlass», Halle a. S. 1893, и [illegible] съ предисловіемъ Вельфлина, «A. Dürers [illegible]

[illegible], Berlin 1920. Спеціально о [illegible] Дюрера: [illegible] «[illegible] Dürers», Strassburg 18[illegible]; [illegible] «[illegible] Perspektive und Architektur [illegible] Dürers [illegible]», Strassburg [illegible]. Ср. также сочиненія Дюрера [illegible] Nürnberg 1730; [illegible] «Dürer [illegible]» [illegible] 1891.

[47] Вотъ какъ Дюреръ выражаетъ свое отношеніе къ античности, или, правильнѣе будетъ сказать, какъ онъ обнаруживаетъ при этомъ свою безмѣрную самостоятельность [illegible] самоутвержденія: «Если я теперь представлю колонну или двѣ въ качествѣ образцовъ [illegible] упражненія [illegible] молодымъ художникамъ, то я буду [illegible] [illegible] создавать нѣчто новое, желали [illegible] и новые расы [illegible] не было. Вотъ почему и я хочу [illegible] [illegible] пусть пользуется этимъ каждый, какъ это ему понравится» [illegible] итальянскихъ гуманистовъ [illegible] полностью возсоздать античность.



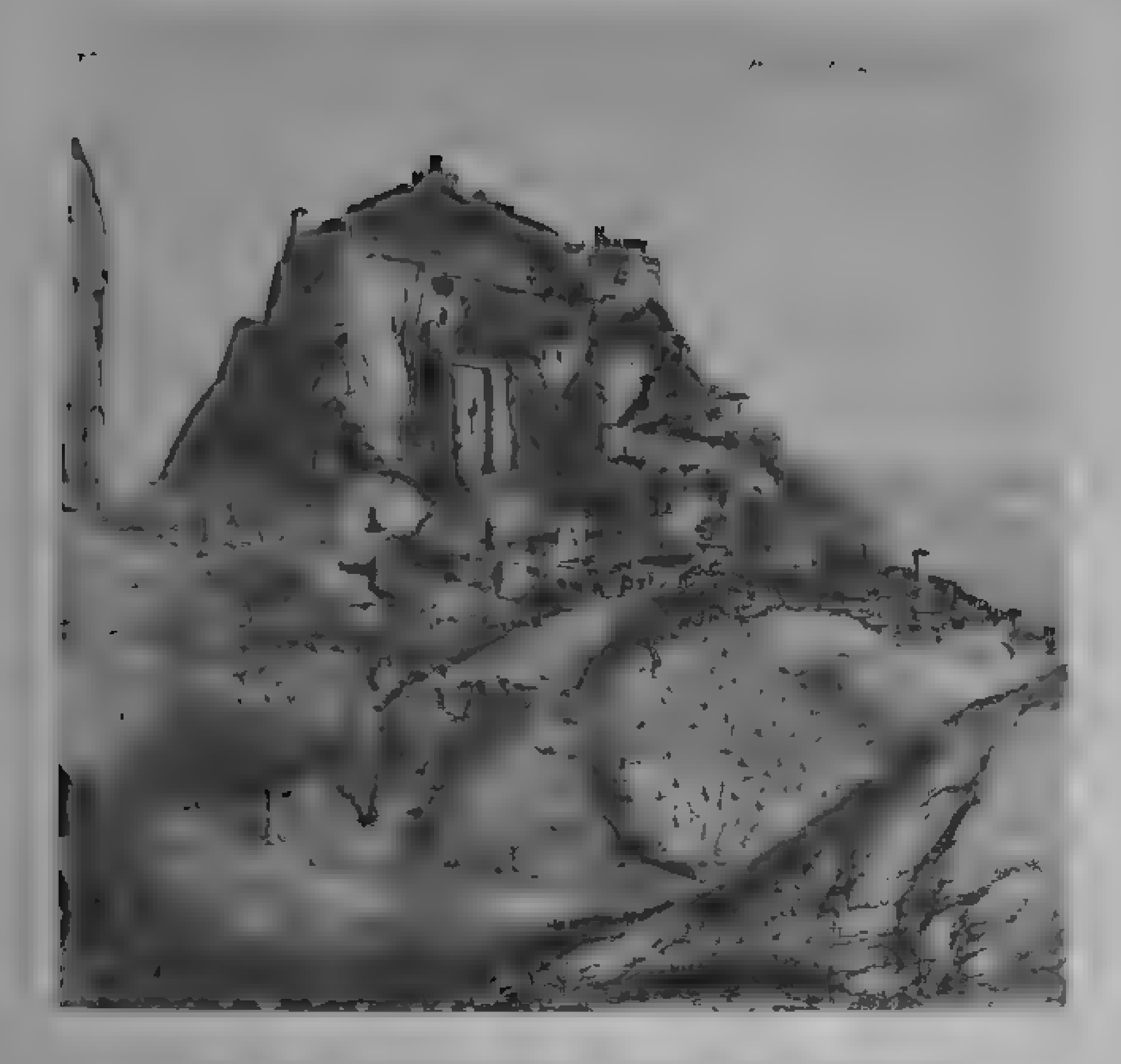
время его поѣздки въ Италію? Или можно серьезно говорить объ античномъ характерѣ того комплекса гравюръ, который складывается въ колоссальную дверь «Тріумфальныхъ воротъ императора Максимиліана» (1515)? Развѣ въ [illegible] противъ того не выразилось наиболѣе ясно, что [illegible] Витрувія и напрягая свое воображеніе въ представленіе о томъ, что подразумѣваетъ въ своей запутанной книгѣ древній писатель, Дюреръ такъ и не понялъ ничего въ классическомъ искусствѣ? Несмотря на нѣкоторыя заимствованія изъ ренессансныхъ церквей Венеціи, вся «[illegible]» есть не что иное, какъ произведеніе «варвара»-«готика», плѣнительное по своей изобрѣтательности, но абсолютно враждебное всему античному вкусу.

Справедливо ли также, что такое пейзажъ Дюрера — новое или заключительное слово? Въ пейзажѣ Дюрера мы различаемъ два начала: непосредственное заимствованіе съ натуры — «этюды» — и стилизацію, «украшенную» композицію. Но въ этой-то стилизаціи, какъ и въ стилизаціи древнегерманскихъ пейзажей, сказывается не Renaissance-Mensch, но опять-таки «готикъ». Для Дюрера природа не красивый, стройный организмъ; онъ ищетъ въ немъ не ритма линій и не музыки формъ, а обилія разнообразныхъ ликовъ, чудесъ и построеній. Онъ игнорируетъ ея мягкость, нѣжность, ея ласку. Она скорѣе манитъ и страшитъ его, какъ неутомимаго путника, какъ рыцаря, ищущаго авантюры, нежели какъ объектъ систематичнаго изученія и познанія. Пейзажъ Дюрера «романтиченъ» — это декорація для средневѣковыхъ поэмъ, полныхъ неожиданныхъ приключеній. Пейзажъ Дюрера занятенъ въ высшей степени: онъ складывается изъ бездны строго наблюденныхъ и объединенныхъ восхитительной техникой мотивовъ, но ему недостаетъ простоты, большой цѣльной звучности*. Это космосъ, полный интереса, но лишенный ясности. Къ прелестямъ Дюреровскаго пейзажа принадлежитъ и ихъ уютность. Въ нихъ хочется заглянуть въ рощахъ, спрятаться въ домикахъ и бургахъ, отдохнуть. Все манитъ, но все и развлекаетъ. А потомъ, несмотря на уютъ, во всемъ заключена какая-то опасность: въ ущельѣ можешь увидать и милаго [illegible] и страшнаго [illegible], въ рощѣ, куда вышелъ, чтобъ насладиться [illegible], тебя можетъ спугнуть хрюканье гадкаго дьявола въ

* [illegible] Arcus triumphales римскихъ императоровъ въ Римѣ, изъ которыхъ одни были [illegible] разрушены, другія же (и сейчасъ) еще можно видѣть. [illegible]

* Тутъ мы встрѣчаемся съ причиной противорѣчія «идеаловъ» Дюрера и его «критики». [illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible]

[illegible] больше успѣхи въ направленiи къ очищенiю въ [illegible]ическомъ смыслѣ

къ простотѣ и цѣльности.[50] Цѣлый архивъ записей и готовыхъ сочиненій свидѣтельствуетъ объ его стараніяхъ найти ключъ къ абсолютной красотѣ. Онъ сознавалъ, что путь къ ней имѣется, но найти этотъ путь ему такъ и не удалось. Даже въ такомъ частномъ вопросѣ, какъ перспектива, онъ не получилъ цѣльныхъ исчерпывающихъ знаній, хотя и ѣздилъ специально для того изъ Венеціи въ Болонью[51], хотя и составилъ самъ руководство перспективы. Главныя основанія ея онъ позналъ еще въ началѣ 1500 годовъ. Тѣмъ болѣе странно (и въ то же время характерно для нѣмца), что онъ до конца жизни дѣлалъ грубыя ошибки, не будучи въ состояніи противиться заложенному въ немъ средневѣковому вкусу, причудливости своего воображенія, желанію втиснуть какъ можно больше подробностей въ свои композиціи. Мы указывали на то, что Дюреръ, въ отличіе отъ старой нюрнбергской школы, былъ художникомъ выдержанныхъ проблемъ, настойчиваго изученія, и дѣйствительно онъ постоянно учился, допытывался, постоянно стремился дѣлиться своими открытіями съ товарищами, оставить будущимъ художникамъ твердо обоснованныя руководства, недостатокъ въ которыхъ въ дни своей юности онъ такъ горько ощущалъ затѣмъ всю жизнь.[52] Однако, какъ далеко отъ этой усердной, но «доморощенной» пытливости нѣмца до «совершенной культуры» Альберти или Леонардо, бывшихъ на многіе годы старше его.[53] Дюреръ всѣми силами старается освободиться отъ «варварства», но оно слишкомъ цѣпко обвило его, чтобы одинокимъ усиліямъ ученика Вольгемута удалось вырваться на просторъ.

Надо однако здѣсь же прибавить, что намъ объ этомъ жалѣть нечего. Дюреръ — варваръ и «готикъ» — играетъ въ исторіи искусства такую роль, какой ему бы не удалось сыграть, если бы онъ усвоилъ себѣ все то, что уже знали по ту сторону Альпъ. Именно въ этомъ вѣчно неудачномъ порывѣ сѣверянина, «варвара» къ благодатной «античнѣ» и заключается скрытый

---

[50] См. [illegible] примѣчаніе.

[51] Дюреръ пишетъ въ 1506 году: «Darnach werd [illegible] Kunst will [illegible]». Начиная [illegible] было въ то время въ Болоньѣ, онъ уѣхалъ во Флоренцію. Пребываніе Дюрера въ Болоньѣ было, во всякомъ случаѣ, весьма кратковременнымъ.

[52] «Мое мнѣніе, — пишетъ Дюреръ, — что вовсе не должно [illegible] свою жизнь мѣрить. Но на то эта записка, чтобы ты этому научился и хорошо заучилъ все такъ, чтобы это стало твоимъ твердымъ [illegible] старинныя выраженія Дюрера невозможно. [illegible], если бы даже [illegible] рука въ быстротѣ работы и хотѣла [illegible], твой разсудокъ предохранитъ бы тебя отъ этого вѣрнымъ [illegible] и [illegible] въ искусствѣ, и ты бы [illegible] какъ можно меньше [illegible] силу на твоей работѣ [illegible] заблужденій, а карты [illegible] будутъ [illegible] вѣрными. Если же у тебя нѣтъ настоящей [illegible], то тебѣ не удастся сдѣлать что либо хорошее, хотя бы ты владѣлъ свободно техникою» ([illegible] Hand so frei, als du wolltest»).

[53] Дюреръ едва ли могъ знать рукописныя, тогда еще не изданныя теоретическія сочиненія Альберти, Пьеро деи Франчески и Леонардо. Въ Венеціи онъ жаловался на скрытность тамошнихъ художниковъ, не желавшихъ дѣлиться съ пріѣзжимъ своими «секретами». И [illegible] онъ ѣхать для познанія «секрета» перспективы. Въ своихъ собственныхъ работахъ ему могли помогать общеніе съ выдающимися математиками, съ которыми онъ встрѣчался въ домѣ гуманиста Пиркгеймера. Особенно могъ ему послужить Іоаннъ Черте (Tscherte) и [illegible] Якопо деи Барбари, о которомъ онъ вспоминаетъ въ своихъ записяхъ (Дрезденская рукопись, [illegible]) [illegible] ученье о пропорціяхъ [illegible] рѣчь идетъ о пропорціяхъ человѣческаго тѣла.



[illegible] его творчества. И именно въ [illegible] эстетикѣ Дюрера нужно (такъ же, какъ мы это сдѣлали относительно Брейгеля) искать одно изъ главныхъ основаній его совершенно [illegible]тельной прелести. Она заключена въ порывистой природѣ его творче[illegible] въ мечтаніи его [illegible] [illegible] таиныхъ Дюреромъ (но унаслѣдованныхъ имъ [illegible]

болѣе пріятенъ, нежели Дюреръ, но Дюреръ грандіознѣе, богаче, шире. Это не одинъ міръ, а всѣ міры германскаго средневѣковья вмѣстѣ взятые.

Въ чемъ особенности Дюрера выразились вполнѣ, это въ техникѣ — какъ въ его графикѣ, такъ и въ его живописи. И уже изъ этого явствуетъ, что графика вообще взяла въ немъ верхъ надъ живописью и это подчиненіе живописи «штриху» продолжалось до самаго конца его жизни. Сама гравюра выросла на готической основѣ — на производствѣ иконъ и игральныхъ картъ (двухъ отраслей, абсолютно неизвѣстныхъ античному міру) и за сто лѣтъ своего существованія она получила на сѣверѣ свой особый стиль, свои особые пріемы, которые выражались въ какой-то утрированной рѣзкости и нарочитости. Гравировали и въ Италіи, но тамъ какъ-то сразу нашли способъ даже въ самыхъ упрощенныхъ деревянныхъ гравюрахъ передавать мягкость и нѣжность. Въ сѣверныхъ гравюрахъ всегда чувствуется рѣзецъ, острiе, и можно утверждать, что въ этомъ ея красота, ея стиль, какая-то особая ея заманчивость». Дюреръ не только не пожелалъ смягчить эту рѣзкость и опредѣленность гравюры, но еще подчеркнулъ ихъ. Положимъ, онъ иногда окутываетъ свои гравированныя композиціи штриховымъ полутономъ, а свои рисунки — виртуозной и разнообразной тушевкой, онъ тѣмъ самымъ показываетъ, что *знаетъ* прелесть свѣтотѣни. И все же до итальянскаго sfumato или до Рембрандтовской «магіи тьмы» ему какъ до неба. Превыше всего цѣнитъ онъ *черту*, и именно *свою* черту, выраженіе въ каждомъ миллиметрѣ своей власти надъ рукой, своего преодолѣнія ремесла — точь въ точь такъ же, какъ это любили выражать архитекторы готическихъ соборовъ, какъ это любили выражать готическіе скульпторы, ломавшіе для этого острыми углами складки одеждъ, доводившіе отчетливость лѣпки до сухости.

Дюреръ наслаждается своей властью надъ линіей до такой степени, что онъ постоянно впадаетъ при этомъ въ излишество и даже въ карикатуру. Онъ нагромождаетъ складки одеждъ, морщины лица, орнаменты — все изъ той же страсти къ чертѣ. Всю свою жизнь онъ ищетъ мѣру вещей, мѣритъ неустанно человѣческую фигуру, чтобы установить идеальный канонъ, но какъ только онъ за работой, онъ забываетъ всѣ требованія «благороднаго» античнаго искусства и увлекается деталями, шнырклями, графической орнаментикой, является достойнымъ потомкомъ древнихъ «ирландскихъ» миніатюристовъ-каллиграфовъ, которые тоже не знали предѣловъ своей узорчатой фантазіи, своему произволу. Природная строгость отношенія Дюрера къ работѣ сковываетъ лишь отчасти этотъ произволъ и даетъ ему выливаться въ своеобразно выдержанную форму. Ему незнакомы распущенность и тупая ремесленность большинства его современниковъ.

И вотъ въ живописи Дюреръ такой же графикъ, опредѣленно готическаго оттѣнка. Изъ чего возникла своеобразная сѣверная живопись, какъ не изъ миніатюры и изъ стекольной живописи? Въ обѣихъ этихъ областяхъ



фатально доминирующую роль играла всегда линія. Съ линіи начиналъ мозаистъ и стеклографъ свою картину и лишь отмежевавъ различныя плоскости линіями, онъ принимался заполнять отдѣльныя плоскости красками. Въ стекольной же живописи линія была даже технической неизбѣжностью, ибо линіи свинца скрѣпляли разноцвѣтныя стекла между собою. Чтобы яснѣе представить себѣ, насколько сильна была власть отчетливой линіи, вспомнимъ цеховую организацію ремесленныхъ мастерскихъ, строго слѣдившихъ за чистотой работы своихъ сочленовъ. У нѣмцевъ, этихъ типичнѣйшихъ педантовъ ремесленниковъ, строгость контроля доходила до крайнихъ предѣловъ. Они прощали несравненно болѣе существенные въ художественномъ отношеніи недостатки (отсюда и указанная нами выше черта распущенности, отлично уживающаяся съ внѣшнимъ педантизмомъ), но неукоснительно требовали ремесленную чистоту работы. Даже въ геніальномъ Дюрерѣ черта эта въѣлась до такой степени, что онъ просто какъ будто не замѣчалъ ее. Вотъ почему и послѣднія его картины, его поистинѣ величественные «Апостолы» («Четыре темперамента»), при всей цѣльности концепціи, при грандіозномъ стилѣ, котораго онъ, наконецъ, достигъ, все же не столько живопись, сколько раскрашенная графика или лишенное прозрачности витро. Главную роль и въ нихъ играетъ линія.[54]

Мы очень много знаемъ о Дюрерѣ, какъ изъ оставшихся отъ него писемъ, записокъ и цѣлыхъ трактатовъ, такъ и благодаря почти полностью дошедшему до насъ его творенію. И однако, мы не можемъ до сихъ поръ выяснить цѣлый рядъ главныхъ моментовъ его жизни. Для насъ сейчасъ самымъ важнымъ было бы установить точную хронологію его созданій и прослѣдить его развитіе въ этомъ отношеніи, но здѣсь мы сразу наталкиваемся на одну трудность, которая доставила уже много страданій ученымъ и вызвала безконечные споры между специалистами, занимавшимися изслѣдованіемъ творчества Дюрера. Вопросъ этотъ касается его первой итальянской поѣздки, которую одни считаютъ состоявшейся и относятъ къ концу его Wanderjahre (приблизительно къ 1493 г.), другіе же совершенно отрицаютъ возможность ея. Признавая это путешествіе доказаннымъ, первые сообразно съ этимъ располагаютъ и весь недатированный матеріалъ, состоящій изъ дошедшихъ до насъ рисунковъ, гравюръ и картинъ (а даже тѣ гравюры и рисунки, которые снабжены датами, они располагаютъ по созданнымъ ими а priori примѣтамъ, рѣшаясь утверждать, что даты невѣрны или приписаны впослѣдствіи). Другіе изслѣдователи, считающіе первое путешествіе Дюрера въ Италію вымысломъ или недоразумѣніемъ, въ свою очередь подвергаютъ хронологическій планъ самымъ кореннымъ видоизмѣненіямъ.

Для насъ сейчасъ споръ этотъ имѣетъ то значеніе, что онъ лучше всего

---

54) Микель Анджело, съ которымъ невольно хочется сравнить эти изумительныя созданія мастера, [illegible] лишь означаютъ [illegible]



Альбрехтъ Дюреръ. Пейзажный фонъ въ гравюрѣ на мѣди «Святой Евстафій на охотѣ» (около 1501 года).

доказываетъ однородность и цѣлостность всего творенія Дюрера. Если ужъ такую капитальную акварель, какъ берлинская «Trotzichmühl» (проволочный заводъ) можно относить къ 1490-мъ годамъ (какъ это дѣлаетъ Таузингъ) и къ 1510-мъ (какъ это дѣлаетъ Ратке), то дальнѣйшіе разговоры становятся лишними. Для насъ ясно, что Дюреръ нашелъ себя сравнительно очень рано (вспомнимъ его уже вполнѣ совершенный мадридскій портретъ 1499 года или его портретъ отца 1490 года въ Уффици) и что качественно твореніе его зрѣлыхъ лѣтъ, начиная приблизительно съ 1495 года и до самой смерти, было однороднымъ. Можно только предположить, что этюды съ натуры вообще относятся къ болѣе раннему періоду, до 1513 года, ибо для нихъ требовалось больше досуга и спокойствія. Послѣдніе годы Дюреръ былъ уже знаменитымъ нюрнбергскимъ гражданиномъ, и его одолѣвали всякія помѣхи. Одновременно онъ былъ поглощенъ теоретическими изысканіями. Но опять таки цѣлая серія восхитительныхъ этюдовъ относится какъ разъ къ 1521 году: они зарисованы въ альбомъ во время путешествія мастера въ Нидерланды.

Обратимся сначала къ непосредственнымъ этюдамъ съ натуры. Если искать что либо подобное имъ въ смыслѣ передачи природы, то пришлось бы вернуться назадъ до «Туринскаго часослова» или же перешагнуть черезъ

стоянiе къ Рембрандту черезъ три столѣтiя, — съ Менцелемъ. Въ итальянскомъ искусствѣ мы ничего подобнаго такъ и не нашли бы за все время его существованiя. Это настоящiя «чудеса искусства», хотя какъ разъ самое чудесное въ нихъ то, что они безхитростно передаютъ все, что Дюреръ видѣлъ и что ему захотѣлось запечатлѣть для себя. Въ XIX вѣкѣ такое явленiе понятнѣе. Мы владѣемъ цѣлой теорiей реализма, художники, приверженцы ея, какъ бы исполняютъ долгъ, копируя съ усердiемъ видимость. Но какъ могъ ученикъ рутинера-Вольгемута дойти до такого отношенiя къ природѣ, откуда взялись у него на это средства? Вѣдь пейзажныя акварели Дюрера точно сегодня сдѣланы, это наше современное искусство, а мѣстами онѣ даже похожи на фотографiю. Нигдѣ мы не видимъ отсебятины, шаблона или какого-либо мудрствованiя въ подходѣ къ природѣ.

Все до послѣднихъ деталей Дюреръ высмотрѣлъ своимъ поразительно зоркимъ глазомъ и перенесъ безъ малѣйшаго подчеркиванiя или ослабленiя на бумагу. При этомъ въ иныхъ изъ этихъ вещей поражаетъ отсутствiе обычной дюреровской графики. Нѣкоторые его этюды душисты, нѣжны, какъ акварели Тернера и Котмэна. Деревья онъ трактуетъ съ нѣжностью, которой могъ бы позавидовать Коро, все сливается въ атмосферѣ, нигдѣ линiя не лѣзетъ впередъ. Рука Дюрера, тяжелая рука рѣзчика, столяра и мѣдника, вдругъ становится магически легкой, черты кладутся точно посредствомъ дуновенiя и съ такой баснословной увѣренностью, что эти работы, если въ нихъ вникнуть, представляются прямо волшебными.

И какое современное чувство въ самомъ выборѣ мотивовъ! Оба «Замковыхъ двора» въ Альбертинѣ принадлежатъ, вѣроятно, къ ранней эпохѣ творчества мастера: слишкомъ ужъ много въ нихъ перспективныхъ ошибокъ, которыхъ не встрѣтишь въ рисункахъ поздняго «Нидерландскаго путешествiя». Но даже въ этихъ раннихъ этюдахъ мы видимъ уже не рутинера-ремесленника Нюрнберга XV вѣка, а гражданина мiра нашего времени, которому все любо, все цѣнно, все трогательно. Чувства какого-то обожанiя исполнены эти этюды, гдѣ переданъ каждый оттѣнокъ камней, каждый полутонъ, всѣ закоулки, вся «грязь», вся «старина». Въ этомъ и въ подобныхъ этюдахъ есть даже что-то «романтическое», «прощальное», точно Дюреръ умилялся надъ всей этой стариной (которая въ его дни не была еще настоящей стариной), потому что предчувствовалъ ея близкiй конецъ.

Но еще замѣчательнѣе его отношенiе къ природѣ въ «деревнѣ». Пейзажъ въ Луврѣ «Vorder Kalwsen» полезно сравнить съ подобными же пейзажами Чимы да Конельяно: отъ такого сравненiя должны потерять въ смыслѣ не[illegible]

* Больше всего къ этимъ этюдамъ Дюрера приближаются фоны на венецiанскихъ картинахъ беллиніевскаго круга: Чимы, Базаити, самого Беллини. Здѣсь не лишнимъ будетъ вспомнить, что изъ всей Италiи Дюреру удалось видѣть именно одну только Венецiю съ прилегающими къ ней областями. Какъ уже было [illegible] въ Болонью [illegible] срокъ, чтобы [illegible] для него большое художественное [illegible] въ Болоньѣ начала XV[illegible]



[illegible] удивительнаго [illegible] прозрачности [illegible]
[illegible] Дюрера [illegible] [illegible]
[illegible] бы простые [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] совершенствомъ, что если бы [illegible]
[illegible] среди рисунковъ XIX вѣка, то въ немъ можно было бы [illegible]
[illegible] Коро или [illegible] Иванова. Даже краски здѣсь [illegible] и
[illegible] самыхъ послѣдовательныхъ [illegible].

Въ такомъ же родѣ большой пейзажъ съ Тріентскимъ замкомъ (одинъ изъ двухъ наиболѣе изумительныхъ пейзажей въ бременской Kunsthalle) или же перенесенная прямо изъ этюдника на гравюру деревня (мотивъ взятъ гдѣ-то на Бреннерѣ), виднѣющіяся изъ-подъ облаковъ, на которыхъ стоитъ «Большая Фортуна». Но Дюреръ рисовалъ не только подобные «хитрые» и «эффектные» мотивы (рисовалъ притомъ безъ хитрости и эффектничанья), намъ извѣстенъ цѣлый рядъ его этюдовъ, гдѣ онъ изображаетъ обыденную, тоскливо-невзрачную природу окрестностей Нюрнберга, и вотъ въ этихъ-то случаяхъ онъ особенно явственно предвѣщаетъ Рембрандта. Таковъ [illegible] пейзажъ со стѣнами Нюрнберга въ бременской Kunsthalle: даже башни города въ этомъ пейзажѣ не передаютъ ничего «сказочнаго», и все, напротивъ того, дышитъ самой безотрадной будничной жизнью (глядя на технику этого пейзажа, особенно вспоминаешь Котмана), и еще болѣе «будничнымъ», прямо какъ бы «программно натуралистическимъ» является гуашь [illegible] этюдъ «Drahtziehmühle», гдѣ мы видимъ самую простую, ординарную нѣмецкую деревню, совершенно такую же, какія сотнями пролетаютъ передъ окнами мчащагося поѣзда. Дюреръ, этотъ вычурный романтикъ и фантастъ, одинаково чувствовалъ и грандіозныя «сооруженія природы», и чарующую идилличность скромныхъ задворковъ, непередаваемую тишину деревенскаго простора. Тихо на этомъ его этюдѣ, такъ тихо, что даже становится жутко. Куда дѣвалась вся [illegible] художника, все его безпокойство, все его метанье! И все-таки даже здѣсь онъ средневѣковый человѣкъ, онъ человѣкъ христіанской культуры, родной братъ «готиковъ» и св. Франциска, ибо и эти этюды его насквозь проникнуты глубокимъ религіознымъ чувствомъ и [illegible] натурализмъ [illegible] умиленности. Ничего подобнаго не могла создать античная культура и ничего подобнаго не создало «возрожденіе» античности. Вѣдь и Рембрандтъ [illegible] внѣ Возрожденія.

Въ собственноручныхъ картинахъ и гравюрахъ Дюрера [illegible] живописныхъ работахъ его мастерской, [illegible]
въ своемъ чистомъ видѣ выявляется лишь рѣдко. На [illegible]
[illegible] этотъ [illegible]
[illegible] въ картинахъ мастера [illegible]



[illegible] Набережная въ Антверпенѣ. Рисунокъ изъ путевого альбома 1520 года

художественное состояніе. Вѣроятно, Дюреръ не сознавалъ ихъ изумительной обособленности или же, сознавая, не придавалъ ей настоящаго значенія. Въ глубинѣ души онъ долженъ былъ ихъ любить (поэтому онѣ и сохранились), но цѣнилъ онъ больше свои чисто творческія работы; послѣдующіе же, безъ сомнѣнія, предпочитали и тѣ художники, которые имѣли счастье общаться съ нимъ: Шеуфеленъ, Кульмбахъ, даже позже Альтдорферъ. Повтореніе этюдовъ почти безъ переработки мы видимъ только въ гравюрахъ на мѣди: франконскую деревню въ «Блудномъ сынѣ» (около 1500 года), этюдъ скалы въ «Святомъ Іеронимѣ», оба замка въ «Похищеніи Амимоны», панораму видъ «Бреннеровскаго прохода» на «Фортунѣ» (эту же гравюру толкуютъ и какъ «Немезиду»), въ чудесномъ пейзажѣ позади «Святого Евстафія» (около 1505 г.), въ видахъ Нюрнберга позади «Рыцаря между смертью и дьяволомъ» (1513 г.), «Большой пушки» (1518 г.) и «Святого Антонія» (1519 г.). Къ непосредственнымъ этюдамъ съ натуры относятся также [illegible] и рисованная смоковница на гравюрѣ «Адамъ и Ева» и [illegible] гравюры «Святой Іеронимъ» (1511 г.). Въ послѣднемъ произведеніи [illegible]

поражаетъ одинокая въ то время попытка передать эффектъ проникающихъ черезъ окно солнечныхъ лучей [66].

Иначе обстоитъ дѣло съ гравюрами на деревѣ и съ картинами. Отдѣльные мотивы съ натуры можно найти и въ нихъ, но они всегда переработаны до неузнаваемости и стилизованы: имъ приданъ какой-то подчеркнуто сказочный характеръ. Таковы прекрасные виды Іерусалима, которые точно сновидѣнія разстилаются позади обѣихъ картинъ, изображающихъ «Плачъ надъ Тѣломъ Господнимъ» (въ Нюрнбергѣ и въ Пинакотекѣ, обѣ картины относятся къ 1500 году). Позже, и особенно послѣ (второй?) поѣздки въ Венецію, Дюреръ упрощаетъ «декораціи» своихъ сценъ. Особенно охотно придумываетъ онъ такія, которыя служили наглядными разрѣшеніемъ (далеко не всегда и не во всемъ правильнымъ) перспективныхъ задачъ. Для этой цѣли онъ даже изобрѣлъ спеціальный типъ зданій или заимствовалъ идею его изъ тѣхъ пейзажныхъ интарсій съ «перспективными задачами», которыми въ Венеціанской области принято было украшать стали и шкафы сакристіи. Все въ этихъ схемахъ состоитъ изъ геометрическихъ фигуръ, которыя, какъ дѣтскіе кубики, складываются въ прихотливыя и мало правдоподобныя постройки. Примѣромъ подобнаго перспективнаго кунстштюка является декорація въ «Рождествѣ» Баумгертнеровскаго алтаря (1504 г. или позднѣе), весь первый планъ «Поклоненія волхвовъ» въ Уффици (1504 г.) [67], фонъ въ берлинской «Мадоннѣ» (1506 г.), фонъ въ «Мадоннѣ съ ирисомъ» (собраніе Кука въ Ричмондѣ, около 1508 г.) и безчисленный рядъ гравюръ на деревѣ, особенно въ серіи «Marienleben», которую уже на основаніи опредѣленно венеціанскихъ особенностей въ архитектурныхъ композиціяхъ надо относить или ко времени пребыванія Дюрера въ Венеціи, или же къ годамъ непосредственно за этимъ слѣдовавшимъ. Съ 1511 года Дюреръ въ картинахъ оставляетъ почти исключительно цвѣтной или даже черный фонъ. Въ этомъ выражается скорѣе всего сознаніе своего безсилія упростить, стилизовать пейзажные фоны. Въ послѣдній разъ Дюреръ пользуется пейзажемъ какъ композиціоннымъ средствомъ, въ картинѣ «Святая Троица» (или «Всѣхъ святыхъ») Вѣнскаго музея. Узкая, панорамнаго характера, съ миніатюрной тонкостью выписанная полоса символизируетъ здѣсь земной міръ, стелющійся далеко внизу подъ группой небожителей (1511 г.). Любопытно отмѣтить, что какъ разъ эта полная воздуха панорама представляетъ удачный образецъ стилизаціи Дюреромъ природы въ итальянскомъ вкусѣ, вѣдь совершенно независимо отъ Дюрера къ той же стилизаціи «поднебесной» нѣсколько лѣтъ спустя пришелъ Рафаэль въ своемъ «Видѣніи Іезекіиля».

Нужно указать еще на одну замѣчательную черту, введенную Дюреромъ

[66] [illegible] перечислять всѣ пейзажныя [illegible] на гравюрахъ и картинахъ [illegible] большинство этихъ [illegible] хранится въ [illegible] Альбертина. [illegible]

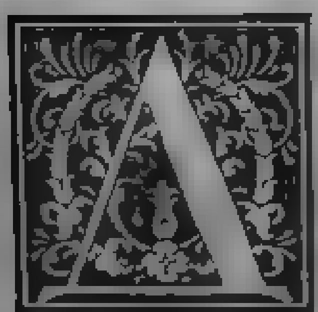
[67] [illegible]

въ пейзажъ, — это настроеніе, почти неизвѣстное прежней нѣмецкой школѣ и лишь изрѣдка проявлявшееся въ Нидерландахъ и въ Италіи. Въ этомъ смыслѣ замѣчательны уже пейзажныя композиціи подъ небесными видѣніями Апокалипсиса (1498 г.), то грандіозно спокойныя, то обуреваемыя ужасомъ катаклизмовъ. Полны настроенія и помянутыя «сновидѣнія» позади обоихъ варіантовъ «Плача», — это не просто эффектныя «декораціи», но именно «чувствительныя картины», вызывающія впечатлѣніе унынія и тоски. Своего патетическаго фортиссимо пейзажное настроеніе достигаетъ затѣмъ у Дюрера въ маленькомъ дрезденскомъ «Распятіи», гдѣ мракъ застлалъ весь фонъ, оставивъ лишь у горизонта печальную полосу желтаго просвѣта. Наконецъ въ пейзажѣ подъ «Святой Троицей» передана въ однѣхъ лишь краскахъ и линіяхъ ясность праздника. Точно малиновый звонъ пасхальныхъ колоколовъ несется надъ безконечной далью, возвѣщая міру радость спасенія его отъ козней темныхъ силъ.



Лукасъ Кранахъ. Князь Фридрихъ Саксонскій на охотѣ. Вѣнскій музей.

X



ЮРЕРЪ — это предѣльная точка германскаго средневѣковаго искусства. Рядомъ съ нимъ все [illegible] и не выдерживаетъ сравненія. Дѣятельность другихъ художниковъ — его современниковъ въ сравненіи съ [illegible] творенія [illegible] чѣмъ-то [illegible] нимъ. За нимъ никому [illegible] уже о томъ, чтобы [illegible]

[illegible] его даже въ [illegible]

съ Италіи въ ренессансѣ. Рядомъ съ [illegible]

[illegible] кажется «провинціальнымъ», немножко даже жалкимъ.

[illegible]

[illegible] Фландріи [illegible]

[illegible] Рубенсъ [illegible]



[illegible] нѣмецкимъ художникомъ, [illegible] первымъ періодомъ [illegible] подражаніи[illegible]; но его дѣятельность не имѣла всего того значенія для Германіи, которое она могла бы имѣть, ибо съ момента своего полнаго расцвѣта она протекла въ Англіи.

Творчество четырехъ нѣмецкихъ художниковъ, современниковъ Дюрера, если и не выдерживаетъ даже сравненія съ его творчествомъ, то все же представляетъ огромную художественную цѣнность и особую значительную прелесть. Эти художники: Матіасъ Грюневальдъ, Гансъ Бальдунгъ Гринъ, Альбрехтъ Альтдорферъ и Лукасъ Кранахъ. И вотъ всѣ они являются такими же типичными представителями поздняго расцвѣта «германскаго средневѣковья» (если только не оцвѣтанія его), какимъ является и самъ Дюреръ. Нѣкоторыхъ изъ нихъ связываютъ извѣстныя нити съ Италіей, съ возрожденіемъ. Мы найдемъ у нихъ кое-какія ренессансныя формы, кое-какія позы движенія, сводящіяся къ итальянскимъ образцамъ; они не чуждаются «модныхъ» античныхъ сюжетовъ (и Дюреръ ихъ не чуждался: Аммона, Геркулесъ, Аполлонъ и Дафна), но по существу остаются средневѣковыми людьми и насквозь «готическими» художниками[58].

Среднее положеніе между готическимъ германизмомъ дюреровскаго оттѣнка и ренессансовымъ итальянизмомъ «маленькихъ мастеровъ» занимаютъ нѣсколько художниковъ Аугсбурга: Бургкмайеръ, Бреу, Бекъ и другіе. Итальянизмъ проникъ въ Аугсбургъ раньше, чѣмъ во Франконію, и успѣлъ тамъ пустить корни. У Бургкмайера мы наблюдаемъ иногда вполнѣ свободное распоряженіе новыми формами, но по духу и онъ остается средневѣковымъ художникомъ.

Изъ упомянутой выше группы необходимо, однако, совершенно выдѣлить Матіаса Грюневальда[59]. Во-первыхъ, ничто не связываетъ его съ Дюреромъ и онъ совершенно самостоятельный мастеръ. Во-вторыхъ, онъ еще болѣе готикъ, нежели Дюреръ, и въ немъ мы никакихъ слѣдовъ ренессанса не найдемъ, не найдемъ даже тѣхъ проблематическихъ слѣдовъ, которые встрѣчаются у Дюрера. Къ сожалѣнію, Грюневальдъ сплошная загадка. Мы не знаемъ ни года рожденія его, ни года смерти и лишь съ нѣкоторой вѣроятностью можемъ считать, что онъ работалъ въ Майнцской области въ періодъ

[57] Первый періодъ [illegible] Дюрера [illegible] когда онъ уже вернулся изъ Италіи.

[58] [illegible] художниковъ, какъ Бартель и Зебальдъ Бехамы, [illegible] Альдегреверъ [illegible] ренессансными художниками [illegible]

[59] [illegible] Грюневальд[illegible]

[illegible] стр. 283 [illegible] Werke des M[illegible] [illegible] «Die neue [illegible] стр. 307 [illegible] 1909 [illegible]



Лукасъ Кранахъ-Старшій. Рай (1530 г.). Вѣнскій музей

четверти XVI вѣка. Изъ всѣхъ его произведеній осталось всего десятокъ картинъ и нѣсколько рисунковъ. Но и этого достаточно, чтобы признать въ немъ поразительнаго генія и громаднаго, страшнаго художника, стоявшаго среди своего вѣка какимъ-то одинокимъ утесомъ и выражающаго душу своей эпохи съ потрясающей силой. Быть можетъ, если бы сохранилось больше его произведеній, онъ могъ бы по значенію въ исторіи искусства соперничать съ самимъ Дюреромъ.

Мы склонны считать, что XVI вѣкъ измѣнилъ лицо Европы. Мы не устаемъ повторять о роли книгопечатанія въ культурѣ, [illegible] открытіемъ Америки, о гуманистскомъ движеніи. Намъ [illegible] все обновленнымъ съ 1500 года, даже костюмы [illegible]. [illegible] самомъ дѣлѣ измѣнилась духовная жизнь около 1500 года [illegible] въ незначительной мѣрѣ [illegible] крестовыхъ походовъ [illegible] Германія же до XVII вѣка продолжала еще жить [illegible]. Жизнь въ сущности измѣнилась только въ костюмахъ [illegible] [illegible]

интересъ къ реформѣ былъ однимъ изъ выраженій готическаго міропониманія. Не надо только забывать при этомъ, что и эта самая готика была своего рода «возрожденіемъ», или вѣрнѣе прямо рожденіемъ сѣверной культуры, гораздо раньше обнаружившимся, нежели «возрожденіе» гуманистовъ.

Матіасъ Грюневальдъ, повторяемъ, странная фигура. Дюреръ и тотъ кажется рядомъ съ этимъ порывистымъ, жестокимъ, не знающимъ ни въ чемъ удержу художникомъ, осторожнымъ, благоразумнымъ и размѣреннымъ. Въ Грюневальдѣ все «спазмъ», все вопль души, иногда же въ его искусствѣ начинаютъ пѣть переливчатые гимны такой силы, такой звучности, что опять не знаешь, какъ относиться къ нимъ: не то это отверстыя небеса, не то бѣсовскій кошмаръ. На этомъ одинокомъ визіонерѣ мы впослѣдствіи еще остановимся, теперь же обратимся лишь къ внѣшнему характеру его творчества, по разъ нами принятой системѣ, разсматривая «сценаріумъ» картинъ художника, его пейзажи.[61]

Во-первыхъ, насъ должно поразить полное подчиненіе этихъ декорацій-пейзажей свѣтовымъ задачамъ. Позади его чудовищнаго «Распятія», передъ которымъ неодолимо тянетъ такъ же биться и кричать, какъ бьется и кричитъ бросившаяся на колѣни Магдалина, стелется синій «омертвенный» мракъ, весь насыщенный грозовымъ электричествомъ. Еще секунда — и сверкнетъ молнія, которая все разрушитъ, все низвергнетъ, обдавая убійственнымъ свѣтомъ группу перваго плана.

Такая сверхъестественная молнія и сверкнула на одной изъ створокъ того же алтаря, но не смерть принесла она людямъ, а жизнь: лучезарнымъ солнцемъ возносится Спаситель изъ гроба и ослѣпляетъ стражу цвѣтнымъ сіяніемъ своего широкаго ореола. Тихо блещутъ въ отвѣтъ на этотъ праздникъ земли разбросанныя въ далекой синевѣ звѣзды.

Далѣе райская сказка: Мадонна сидитъ среди изумительнаго горнаго пейзажа (здѣсь какъ будто сказывается вліяніе гравюръ Дюрера) и нянчитъ милаго Младенца. Слѣва же, вмѣсто скромнаго жилища супруга-плотника Іосифа, образовался какой-то невѣроятный дворецъ-киворій, изъ котораго нескончаемой вереницей несутся ангелы-музыканты, льются потоки звуковъ и лучей. Ангелы же легкимъ полетомъ мчатся изъ сіяющаго [illegible] у вершины отдаленной горы грозовой тучи. Наконецъ въ картинѣ, изображающей за бесѣдой Святыхъ Пустынниковъ, мы видимъ снова какое-то подобіе кошмара. Точно чудовищное наводненіе разразилось только что надъ мѣстностью: все поломано, все исковеркано, все загрязнено тиной, [illegible] со скалъ и деревьевъ. Одинокая пальма [illegible] чудомъ [illegible] отрады въ [illegible] печальную картину, и она производитъ [illegible] растрепаннаго. По изумительнѣе [illegible]

[61] Все наиболѣе [illegible] произведенія Матиса Грюневальда [illegible] 1510 года и хранящемуся [illegible]



Лукасъ Кранахъ — Охота

деленыя свѣтъ унылый и печальный. Въ этой мощи специфическихъ экспрессій и въ способности доводить свѣтовые эффекты каждый разъ до какого-то предѣла — главная сила Грюневальда.

Потрясенный картинами Изенгеймскаго алтаря, спрашиваешь себя: да неужели это все, неужели нѣтъ продолженія, еще и еще подобныхъ видѣній-сновъ? Что за загадка, что почти все остальное твореніе Грюневальда исчезло? Или же мастеръ всего только и написалъ то, что дошло до насъ? Дѣйствительно, оно имѣетъ характеръ синтеза, — синтеза не только личнаго, но и всего средневѣковаго искусства, всей готической церковной поэзіи. Кто скажетъ, съ какимъ трудомъ, благодаря какимъ исканіямъ, удалось художнику передать свои видѣнія, которыми онъ никому изъ живописцевъ въ частности не обязанъ? То, что теперь кажется намъ точно вылившимся въ одномъ порывѣ, что кажется плодомъ мгновеннаго вдохновенія, — не есть ли это результатъ долгихъ одинокихъ мечтаній, то восторженныхъ, то мучительныхъ, — мучительныхъ, какъ тѣ терзанія, которымъ Грюневальдъ подвергаетъ св. Антонія въ послѣдней створкѣ Изенгеймскаго ретабля?

У Матіаса Грюневальда гроза, опасная битва съ небомъ или ликованіе побѣдителя, у Кранаха идиллія, уютность, — бесѣда съ землей. Но и Кранахъ такой же средневѣковый человѣкъ, какъ Дюреръ и Грюневальдъ[62]. Первый, вѣроятно, произвелъ на него сильное впечатлѣніе въ годы его развитія, когда Кранахъ жилъ въ Нюрнбергѣ[63]. Если онъ чѣмъ отличается отъ Дюрера, такъ это большей женственностью характера, меньшей выдержкой и — въ странномъ сочетаніи съ этимъ — извѣстной «провинціальной» грубоватостью. Въ немъ ничего нѣтъ созерцательнаго, а къ концу жизни его живопись обнаруживаетъ даже явныя черты ремесленности. По техникѣ Кранахъ мельче Дюрера и манернѣе его; мягкость его характера сказывается въ какомъ-то пристрастіи къ закругленіямъ, его невыработанный вкусъ — въ запутанной нагроможденности. Познаніями онъ неизмѣримо слабѣе Дюрера и въ связи съ этимъ однообразнѣе. Въ краскахъ онъ неровенъ: то тонокъ, изященъ, ясенъ, цвѣтистъ (напримѣръ, «Мученіе святой Екатерины» въ Дрезденѣ), то прямо лубоченъ, черенъ и густъ. Въ послѣдній періодъ его дѣятельности отрицательныя черты берутъ верхъ. Занимая почетную должность бургомистра Виттенберга, поглощенный аптекой, заваленный заказами отъ двора саксонскаго герцога, художникъ былъ вынужденъ предоставлять выполненіе своихъ картинъ

62) Литература о Кранахѣ: [illegible] Leben und Werke, часть 1 и 2 въ 1851, часть 3 въ 1871 г. [illegible] XXIII, стр. 228 [illegible]

63) Кранаха [illegible]

[illegible]. Въ этотъ періодъ складываются тѣ мнимо-новые пріемы кранаховской манеры, то острое и сухое выписываніе, которое въ глазахъ невѣжественныхъ меценатовъ замѣняло красоту и дѣйствительное искусство живописи.

Лучшее, что у насъ осталось отъ Л. Кранаха, это несомнѣнно картины его нюрнбергскаго періода, а также картины, исполненныя имъ въ теченіе первыхъ лѣтъ пребыванія въ Виттенбергѣ: «Распятіе у рощи» (Шлейсгеймъ), «Бѣгство въ Египетъ» (Берлинъ), «Мученія св. Екатерины» (Дрезденъ) и створки того же алтаря со святыми (тамъ же и въ Лютцшенѣ), «Бреславская Мадонна», «Рождественская ночь» (Берлинъ), обѣ эрмитажныя Мадонны. Въ настроеніи этихъ картинъ пейзажъ играетъ преимущественную роль, и въ нихъ не столько поражаетъ, особенно въ сравненіи съ Дюреромъ, знаніе деталей, сколько пониманіе общаго впечатлѣнія. Кранахъ всегда беретъ больше чувствомъ, нежели знаніемъ. Но чувство наталкиваетъ его иногда на труднѣйшія задачи, на совершенно новыя идеи.

Въ шлейсгеймскомъ «Распятіи» онъ хочетъ передать не историческую «Голгоѳу», а какъ бы одинъ изъ тѣхъ скульптурныхъ кальварiевъ, какіе мы еще сотнями встрѣчаемъ въ католической Германіи; но въ представленіи Кранаха кальварій этотъ точно вдругъ «ожилъ». Слѣдовательно, не столько трагедія гибели Богочеловѣка была его предметомъ, сколько извѣстная «Andacht zum Kreuz». Онъ помѣщаетъ крестъ Спасителя въ профиль у обрыва надъ рѣкой со скалистымъ берегомъ; фигуры Маріи и Іоанна онъ ставитъ между двумя распятыми разбойниками, причемъ передняго онъ смѣло поворачиваетъ спиной къ зрителю. Тутъ же нѣсколько деревьевъ, какъ это бываетъ на кальваріяхъ, вѣтви которыхъ вырѣзываются корявымъ узоромъ на грозовомъ небѣ. Это совершенно «современная» картина, и лишь сухость и «круглость» техники Кранаха выдаетъ время ея происхожденія. Ракурсъ фигуры Христа нарисованъ при этомъ такъ вѣрно, что не остается сомнѣнія въ использованіи Кранахомъ въ видѣ модели какого-нибудь скульптурнаго (быть можетъ, итальянскаго) распятія.

Въ «Отдыхѣ на пути въ Египетъ» настроеніе болѣе свойственное Кранаху — идиллическое. Дѣйствіе происходитъ гдѣ-то на возвышенностяхъ баварскаго Тироля. Вся флора сѣверная, какъ будто даже «русская», и на всемъ разлитъ тихій свѣтъ яснаго сѣвернаго дня. По холодно-синему небу, прямо посреди картины, раскинула свои отвислыя вѣтви черноземная ель; справа тянется хрупкая, одинокая, печальная березка. Хорошо здѣсь «im Grünen» отдыхать Святому Семейству. Изъ скалы бьетъ ключъ, и ангелочекъ черпаетъ воду, чтобы напоить ею Младенца; другой приносъ Ему землянику, третій тащитъ щегленка. Быть можетъ, Кранахъ припомнилъ при этомъ [illegible] какъ они же въ XIX вѣкѣ [illegible] Генту) [illegible] младенцы [illegible] въ Царство Небесное. Мадонна [illegible]

и почтенный св. Іосифъ глядятъ прямо на зрителя, точно они позируютъ передъ художникомъ. Оба святыя улыбаются, и во всемъ суровомъ по формамъ и рѣзкомъ по краскамъ пейзажѣ чувствуется та же блѣдная милая улыбка сѣвернаго лѣта, которому такъ быстро наступаетъ конецъ.

Совсѣмъ иначе скомпанована «декорація» въ «Мученіи св. Екатерины» (Дрезденъ), едва ли не лучшей по краскамъ картинѣ Кранаха. Въ сущности передано не самое мученіе, а моментъ, когда небесный огонь разбиваетъ орудіе пытки — колесо — и повергаетъ мучителей, главный же палачъ лишь готовится отсѣчь голову святой. Кранахъ, сообразно съ этимъ заданіемъ, затемняетъ весь правый уголъ неба сизыми тучами, изъ которыхъ сверкаютъ молніи и падаетъ огненный пепелъ; въ просвѣтѣ же налѣво онъ рисуетъ горный замокъ на вершинѣ утеса и подъ нимъ располагаетъ деревенскій видъ: лугъ, рѣку, хижины и лѣсокъ. Получается полное впечатлѣніе внезапно надвинувшагося бѣдствія, и на фонѣ этого ужаса тѣмъ страннѣе видѣть блаженную улыбку мученицы и черствое равнодушіе палача. Позади «Святыхъ женъ» (на створкахъ въ Дрезденѣ и Лютшенѣ) и на бреславльской «Мадоннѣ» мы видимъ опять такіе же сѣверные пейзажи съ суровыми замками, съ елками, съ небомъ, сулящимъ дождь и градъ. Берлинская «Рождественская ночь» удачно повторяетъ схему Гертхена, имѣвшую и безъ того безчисленныхъ послѣдователей, а въ петербургскихъ «Мадоннахъ» царитъ нѣжная романтика, причемъ особенно замѣчательна озаренность и глубина далей на «Мадоннѣ среди винограда».

Но и впослѣдствіи, будучи уже придворнымъ художникомъ, Кранахъ остается тѣмъ же милымъ, уютнымъ романтикомъ, но только черты эти превращаются у него мало-по-малу въ какой-то чувствительный трафаретъ. Въ отдѣльности каждая картина — прелесть, вмѣстѣ взятыя, онѣ выдаютъ «фабричный штампъ». Характерны для поздняго времени у Кранаха густыя заросли почти черныхъ (почернѣвшихъ?) кустовъ и деревьевъ, на фонѣ которыхъ онъ любитъ ставить бѣлыми силуэтами смѣшныя и въ то же время привлекательныя фигуры Адама, Евы, древнихъ боговъ и богинь въ широкополыхъ шляпахъ XVI вѣка, дикарей и всевозможныхъ звѣрей. Типомъ такихъ картинъ можетъ служить вѣнскій «Рай» 1530 года — «[illegible]» скомпанованная картина, отличающаяся сухой ремесленной живописью и все же чарующая разсказанными въ ней эпизодами и общимъ декоративнымъ (не слишкомъ хитрымъ) эффектомъ. Плоскимъ характеромъ живописи Кранахъ здѣсь возвращается къ старымъ миніатюристамъ, онъ, видимо, не преслѣдуетъ никакой глубины. Одинъ планъ пришитъ поверхъ другого почти параллельными полосами.[64] Но этотъ же архаизмъ сообщаетъ особую чарующую прелесть всему, что вышло изъ-подъ кисти Кранаха, а именно [illegible]

[64] [illegible]



Лукасъ Кранахъ Младшій. Геркулесъ, осаждаемый пигмеями. Дрезденская галлерея.

прародители въ Эдемѣ кажутся невинными шалунами, которые забрались въ плодовый садъ стараго дѣдушки-волшебника.

Подобныхъ картинъ Кранаха или его сына (или ихъ мастерской) сохранилось сотни, если не тысячи. Достаточно, если мы укажемъ здѣсь на большую картину въ Берлинѣ «Купель молодости», на «Аполлона и Діану» тамъ же, на потѣшную композицію «Дѣйствіе ревности» въ Веймарѣ, на «Судъ Париса» въ Готѣ и въ Карлсруэ, на «Спящую нимфу», бывшую въ собраніи Шуберта, нынѣ въ Лейпцигѣ, на «Жизнь дикихъ» въ собраніи Д. И. Щукина, на «Венеру съ амуромъ» въ Шверинѣ (очаровательная по своеобразному эротизму картина) и на рядъ изображеній придворныхъ охотъ (лучшія въ Вѣнѣ и въ мадридскомъ Прадо; послѣднія считаются работами сына Кранаха)*. Внимательнѣе всего во всѣхъ этихъ картинахъ разработаны пейзажи и, опять таки, типично-сѣверные хрупкіе [illegible] составляютъ главную прелесть цѣлаго ряда портретовъ Кранаха, изображающихъ кардинала Альбрехта Бранденбургскаго** (частью въ видѣ Св. [illegible]

* Очень хороши и рисунки охотъ, хранящіеся въ Луврѣ, а также гравюры на деревѣ съ подобнымъ же сюжетомъ.

** [illegible]

крошимъ въ кустики? Замѣчательно кромѣ того, какъ на этихъ картинахъ переданы кусты, деревья, сѣрыя бурлящія рѣки, холодное синее небо и тысячи подробностей изъ животнаго царства, которыя Кранахъ рисуетъ если и не съ такимъ совершеннымъ знаніемъ, какъ Дюреръ, то все же съ поразительнымъ мастерствомъ и чувствомъ. Особенно хорошо удаются ему граціозныя лани, гордые олени, тонкія, остромордыя борзыя собаки. Среди существующихъ животныхъ и птицъ мы можемъ неожиданно встрѣтить и фантастическихъ — напримѣръ, птицъ съ человѣческими головами. Очевидно, для Кранаха, котораго иные стремятся превратить въ глубокомысленнаго и прекрасно образованнаго гуманиста, міръ былъ по-прежнему, по-средневѣковому, большимъ собраніемъ чудесъ и тайнъ. Но настроеніе чудеснаго у Кранаха благодушнѣе, нежели это же настроеніе у Дюрера или у Грюневальда. Самые лютые звѣри его не опасны, а драконы и прочія чудовища только смѣшатъ. Впечатлѣніе потѣшной нѣмецкой сказки и производятъ обѣ картины Кранаха Младшаго въ Дрезденѣ: «Спящій Геркулесъ», котораго осаждаютъ крошечныя Heinzelmännchen, и «Пробужденіе Геркулеса», при видѣ котораго бросается въ бѣгство вся эта лукавая мелкота. Оба эпизода разыгрываются въ восхитительныхъ лѣсныхъ пейзажахъ, среди которыхъ изображена и жизнь оленей.

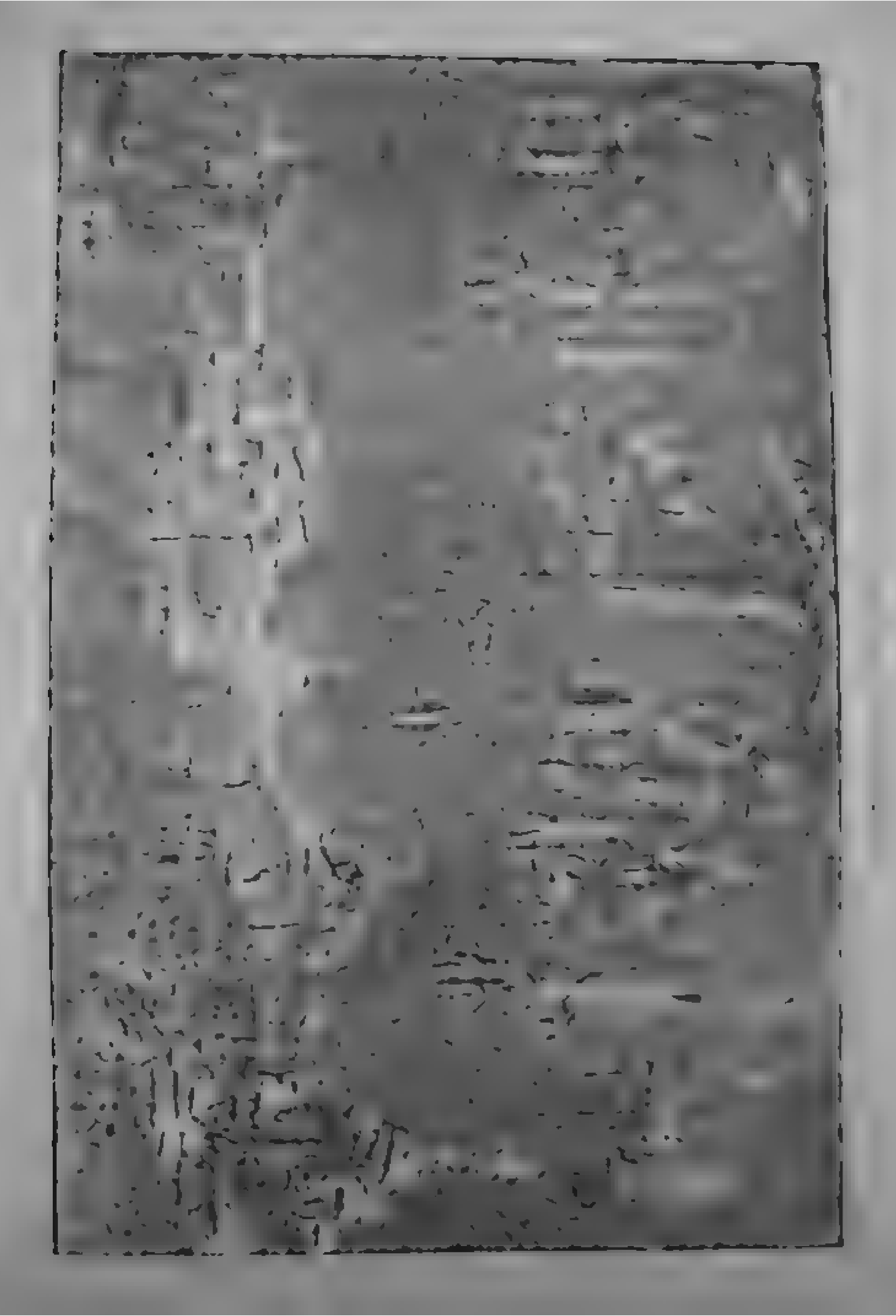
Богатѣйшее граверное твореніе Кранаха невозможно подвергнуть здѣсь подробному разбору. Достаточно, если мы укажемъ, что въ гравюрахъ еще болѣе, нежели въ картинахъ, главную художественную роль играетъ пейзажъ — то близкій къ Дюреру: скалистый, причудливый, нѣсколько экзотическій, то характерно-кранаховскій — лѣсной, сѣверный[67]. Архитектурныя части на картинахъ Кранаха и въ его гравюрахъ часто содержатъ вполнѣ уже сложившіяся ренессансныя формы (нѣмецкаго характера), — напримѣръ, въ дрезденской картинѣ «Виѳлеемское избіеніе младенцевъ», въ «Христѣ у столба» (тамъ же), въ цѣломъ рядѣ гравюръ. Но вообще архитектура у него играетъ несравненно меньшую роль, нежели у Дюрера. При своемъ «вкусѣ къ свободѣ», въ нѣкоторой лѣнивой нерашливости, его постоянно влечетъ къ менѣе опредѣленнымъ формамъ природы — къ утесамъ, къ деревьямъ (и особенно къ фруктовымъ съ ихъ ядреными, румяными плодами), къ лѣсамъ и кустарникамъ. Или же Кранахъ прямо рисуетъ, срисовываетъ извѣстные виды: Виттенбергъ и его окрестные замки[68]. Прекрасно умѣетъ

ской прелести. Позади фигуръ Альбрехта и распятаго Спасителя стелется красивый пустой круглый холмъ, позади котораго высоко и застилая уже небо черная туча. Другой портретъ Альбрехта [illegible] Іеронима находится въ [illegible].

[67] Прекрасный [illegible] Крещеніе [illegible] 1516 г.

[68] [illegible]

[illegible] сравненію тонкые передавы[illegible] однако, нельзя отказать [illegible] [illegible] того времени, [illegible] [illegible]



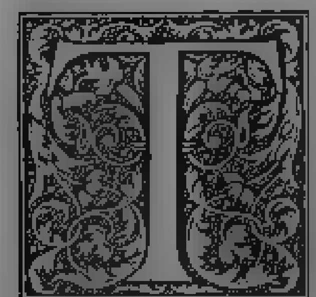
Кранахъ передавать озаренность горизонта (по рецепту [illegible] къ тому, которымъ пользовались японцы въ XVIII вѣкѣ) и [illegible] при томъ онъ тщится варьировать эффекты [illegible] освѣщеніемъ «Святой Екатерины» и «Рождественской ночи», всѣ картины у него одной свѣтовой тональности.



[illegible]сту Ингольштадта въ 1546 году. Тому же Мальку принадлежитъ рядъ красивыхъ пейзажей и среди [illegible] потяжелѣ-

Аугустинъ Гиршфогель. Пейзажъ съ мостомъ. Гравюра на мѣди середины XVI вѣка

XI



ТОЮ же чертою какой-то неряшливости въ сравненіи съ Дюреромъ отличается блестящій колористъ Гансъ Бальдунгъ Гринъ, картины котораго, подобно витро горятъ самыми яркими и пестрыми красками. Гансъ Бальдунгъ очень интересный мастеръ, съ широкимъ захватомъ и разнообразный; онъ вышелъ изъ швабской школы, но поселился въ Страсбургѣ[69]. Но, какъ и Кранахъ, онъ неровенъ, слишкомъ «быстръ» въ исполненіи и потому нерѣдко бываетъ схематичнымъ и поверхностнымъ. Пейзажистъ онъ, во всякомъ случаѣ, замѣчательный и близкій по затѣйливости къ Кранаху. Особенно хорошъ его снѣжный пейзажъ на

---

[69] Литература о Г. Б. Гринѣ: [illegible] Terey «Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien» [illegible] 1894 [illegible] его же «Die Handzeichnungen [illegible]» 3 части, «Strassburg» 1894–1896 [illegible] A. Woltmann [illegible] 1876 [illegible] [illegible] IX, X, XI, 1876 [illegible] [illegible]





[illegible] Альтдорферъ. Верхняя часть картины [illegible] *Мюнхенъ.*

картинѣ «Мученія святой Доротеи» 1516 года въ пражскомъ Рудольфинумѣ, но и эта небольшая картина поражаетъ въ одно и то же время и своимъ отличнымъ замысломъ и [illegible] исполненіемъ. Перспектива [illegible] конструкція [illegible] до странности [illegible]. То же самое приходится сказать и о «Святомъ Семействѣ подъ деревомъ» [illegible] Академіи. Лучше всего исполненъ Грюномъ [illegible] въ Берлинскомъ музеѣ (около 1507 года), но ярко разблюдованный пейзажъ здѣсь не болѣе какъ декоративная схема, не имѣющая [illegible] тельнаго значенія. [illegible] позднѣйшаго времени (въ Берлинѣ). Замѣчательны [illegible] двухъ крестовъ и деревъ [illegible] уходящихъ вверхъ за края картины. [illegible]



Альбрехтъ Альтдорферъ. Семья сатировъ. Берлинскій му[illegible]

къ видѣ необтѣсанныхъ стволовъ деревьевъ [illegible]
Сильное впечатлѣніе производитъ еще одна подробность: торчащая изъ-за
рамы [illegible] принадлежащія къ своимъ деревьямъ [illegible]
Много древнихъ изображеній [illegible]

Грина, поражающихъ своимъ дикимъ фантастическимъ характеромъ. Нѣкоторыя изъ нихъ отпечатаны съ нѣсколькихъ тоновыхъ досокъ.

Чарующій художникъ Альбрехтъ Альтдорферъ [1] несравненно цѣльнѣе Грина. Его творенiе довольно обширно, и все оно пропитано одинаковымъ настроенiемъ какой-то интимной «фантастики». Онъ въ то же время и цѣлительнѣе большинства своихъ товарищей. Но отъ Дюрера, съ которымъ этотъ уроженецъ Регенсбурга былъ, вѣроятно, въ сношенiяхъ во время своего пребыванiя въ Нюрнбергѣ, онъ все же отличается тѣмъ, что и его творчество носитъ характеръ нѣкоторой спѣшки, меньшей продуманности, меньшей выдержанности.

Альтдорфера, также какъ и Патинира и Блеса, можно прямо считать «пейзажистомъ». Въ большинствѣ его произведенiй именно пейзажъ играетъ главную роль, а въ цѣломъ рядѣ граворъ и въ одной картинѣ Мюнхенской Пинакотеки онъ далъ и первые по времени образцы совершенно «чистыхъ», «пустыхъ» пейзажей [2]. Манера Альтдорфера при этомъ приближается болѣе къ мелочной, сверкающей блестками манерѣ Кранаха, нежели къ планомѣрной строго графической — Дюрера. Въ гравированныхъ этюдахъ у Альтдорфера нѣтъ внимательной передачи природы, какъ у Дюрера, напротивъ, все у него гораздо неряшливѣе, виртуознѣе, манернѣе. Но въ чемъ Альтдорферъ занимаетъ обособленное мѣсто, такъ это въ свѣтовыхъ эффектахъ. Имъ написанъ въ прекрасной картинѣ «Побѣда Александра надъ Дарiемъ» (1529 г.) одинъ изъ первыхъ «закатовъ солнца», и написанъ онъ съ такимъ мастерствомъ, съ такой яркостью, съ такимъ пониманiемъ красокъ, свѣта и формъ, что даже Тернеру впослѣдствiи не удалось превзойти стараго нѣмца. Въ этой же картинѣ потрясаетъ огромность пространства. Видъ разстилается на сотни верстъ, и всѣ эти несъончаемые ряды горъ, эти рѣки и озера пронизаны лучами закатывающагося въ огненной глорiи свѣтила [3]. Въ нѣсколькихъ другихъ картинахъ Альтдорферъ также задается свѣтовыми задачами и иногда почти въ совершенствѣ разрѣшаетъ ихъ. Такова прелестная синяя «Рождественская ночь» (Берлинъ) съ ея страннымъ розовымъ ореоломъ, освѣща-

---

[1] Литература объ Альтдорферѣ: [illegible] 1897.

[2] Къ сожалѣнію, эта «Дорога въ лѣсу» Мюнхенской Пинакотеки далеко [illegible] картина Альтдорфера [illegible] Мюнхенской Пинакотекѣ, въ которой фигура играетъ роль еле замѣтнаго стаффажа. [illegible] у Альтдорфера, равно какъ и у Кранаха, къ своеобразное пониманіе [illegible] Кранаха [illegible] мужиковъ, и нѣ-

медами же [illegible] Альтдорфера [illegible] цѣлое. Эльсгеймеръ и Пуссенъ нашли затѣмъ способъ сдѣлать это [illegible] и чудесно-прекраснымъ.

[3] [illegible] мы здѣсь отъ аккуратно выписанныхъ [illegible] далей Бока и отъ далей [illegible] алтаря Мозера. Но [illegible] — именно онъ открылъ [illegible] пространства. [illegible] Мозера [illegible] на умъ, когда глядишь на «Alexander-schlacht». Что это: случайность, или же Альтдорферу было извѣстно произведенiе Мозера?



Вольфъ Губеръ. Бѣгство въ Египетъ. Собраніе Ливерпидле въ Берлинѣ

воцимъ [illegible] развалины, въ которыхъ пріютилась Святая Семья; таково насыщенная свѣтомъ картина «Отдыхъ на пути въ Египетъ» (Берлинъ) съ ея леонардовской голубой [illegible] на сравненіе съ [illegible] [illegible], таково, наконецъ, и совершенно импрессіонистски трактованное «Рождество» въ Вѣнскомъ музеѣ, — небольшая картина, въ которой [illegible] Альтдорфер- [illegible] въ Грюневальдѣ.

Альтдорфера сильно интересовали [illegible] Двѣ гра- вюры, изображающія внутренность регенсбургской синагоги (въ разрушеніи которой онъ принималъ участіе), поражаютъ мастерствомъ, съ которымъ

[illegible] Альтдорфера [illegible] [illegible]



Гансъ Леу. Альпійскій пейзажъ. Рисунокъ въ Базельскомъ музеѣ.

построены массы и правдиво распредѣленъ свѣтъ. Это все та же старинная задача Витца, но здѣсь наконецъ совершенно разрѣшенная. О Витцѣ же вспоминаешь передъ замѣчательной картиной Альтдорфера въ Аугсбургской галлереѣ «Рождество Маріи». Фантастъ художникъ помѣстилъ эту сцену среди величественнаго готическаго собора, между столбами котораго носится хороводъ ликующихъ ангеловъ. Здѣсь же стоитъ кровать роженицы, сюда же пришелъ въ крестьянской одеждѣ отецъ Маріи — Іоакимъ. Перспектива не совсѣмъ правильно построена, но это, какъ будто, не по недостатку знанія, а изъ-за художественнаго темперамента мастера, не дававшаго ему сосредоточиться, все обдумать, все привести въ систему. О необычайномъ перспективномъ чувствѣ Альтдорфера свидѣтельствуетъ, во всякомъ случаѣ, убѣдительность этого грандіознаго интерьера съ его арками, галлереями, чередующимися переходами, капеллами и абсидами. Наканунѣ смерти точно Альтдорферъ какъ бы прощается съ нею, какъ прощался Дюреръ съ [illegible]



Г. Буркмайеръ (?). Охотники. Гравюра на деревѣ

Тѣмъ болѣе странно, что детали этого хитраго сооруженія принадлежатъ уже ренессансу [74].

Къ той же «дунайской» школѣ относятъ и близкаго къ Альтдорферу художника — Вольфа Губера [75], уроженца Фельдкирха (Форарльбергъ), переселившагося затѣмъ въ Пассау (въ 1515 году). У Губера на гравюрахъ и въ крайне рѣдкихъ по живописи картинахъ мы находимъ аналогичныя съ Альтдорферомъ задачи и близкую къ нему, но нѣсколько болѣе свободную технику. Особенно замѣчательна картина Губера въ собраніи Липпергейде (Берлинъ) «Бѣгство въ Египетъ». Это первый примѣръ (еще очень робко исполненный) эффекта «contre-jour'а» [76] и падающихъ впередъ къ зрителю

---

[74] Архитектурные идеалы выразились полнѣе всего у Альтдорфера въ его дворцѣ Давида на [illegible] картинѣ «Вирсавія» [illegible] сооруженіе съ открытыми [illegible] террасами, [illegible] понимаю задачъ «возрожденія». Въ сущности, это не что иное, какъ [illegible] круглыми [illegible] Альтдорферъ [illegible]

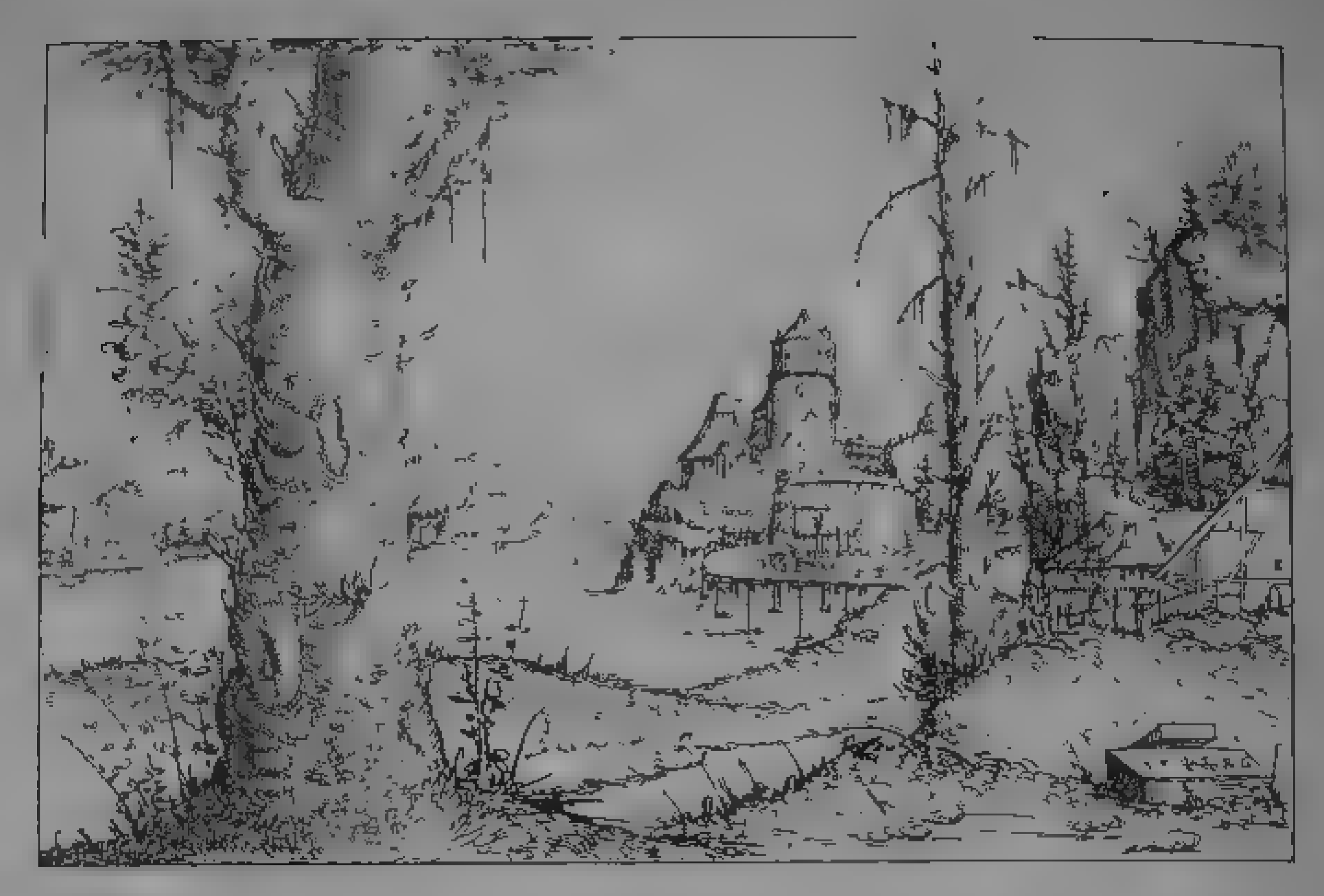
[illegible] жается въ [illegible] Литература [illegible] XV—XVI—XIX [illegible] книги [illegible] Однако [illegible] къ подобному эффекту [illegible] рисуночно и то же [illegible] Петра [illegible] мы уже видѣли [illegible]

тѣней. Животныя нарисованы скверно, и вся пейзажная «постройка» скорѣе безпомощна, но смѣлость задачи заставляетъ прощать эти недостатки. Свѣтовые эффекты встрѣчаются и въ гравюрахъ Губера «Святой Христофоръ» и «Святой Георгій» (въ послѣдней — опять-таки, эффектъ contre jour'a). Перспективныя задачи также интересуютъ Губера. Особенно замѣчательна своею смѣлостью ракурсовъ, доходящей до карикатуры, гравюра «Пирамъ и Тисбея». Въ архитектурныхъ частяхъ его произведеній мы встрѣчаемъ то ренессансные, то готическіе мотивы.



Гансъ Вейдитцъ. Илія пророкъ въ пустынѣ. Гравюра на деревѣ.

Къ «чистымъ» пейзажамъ Альтдорфера и Губера (среди послѣднихъ особенно еще замѣчателенъ рисунокъ 1510 года въ Нюрнбергскомъ музеѣ, изображающій съ полной простотою деревенскій мостъ и позади озеро съ горами, — мотивъ, совершенно достойный голландцевъ XVII вѣка) примыкаютъ гравюры и акварели двухъ художниковъ Августина Гиршфогеля (1503 — 1554 гг.) и Ганса Зебальда Лаутензака (1524 — 1563). Ихъ пейзажи особенно замѣчательны тѣмъ, что они «чистые», что въ нихъ нѣтъ фигуръ — явленіе въ то время еще исключительное и въ своемъ родѣ въ высшей степени интересное, ибо въ этомъ отсутствіи фигуръ особенно ясно выражается возрожденный интересъ къ природѣ an und für sich. Однако, въ наблюдательности эти художники все же уступаютъ и Дюреру, и Альтдорферу, и даже Кранаху, хотя въ ихъ произведеніяхъ и замѣтно подражаніе всѣмъ этимъ тремъ мастерамъ. Манерность нѣкоторыхъ пріемовъ у нихъ уже настолько велика, что имъ какъ-то не вѣришь. При этомъ они не чужды еще и шаблонности. Вѣчно повторяются кранаховскія ели и другія деревья со свѣшивающимися съ вѣтвей «мочалками» перистыхъ растеній. Въ перспективномъ же отношеніи и Гиршфогель, и Лаутензакъ означаютъ скорѣе огрубѣніе и шагъ назадъ. Нужно еще признать, что



Аугустинъ Гиршфогель. Пейзажъ съ рѣкой. Гравюра на иглѣ 1546 года.

существуетъ рядъ чисто топографическихъ работъ обоихъ мастеровъ, и эти работы интересны, какъ первые шаги въ художественной области, которые должны были современемъ необычайно расшириться.

Къ свѣтовымъ эффектамъ Альтдорфера приближается странная картина бернскаго художника **Николауса Мануеля Деутша въ Базелѣ — «Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи».**[77] Среди черной ночи появились какіе-то ореолы, сіяющія радуги, таинственные потоки свѣта лучатся изъ древесныхъ вѣтвей. Однако, путанность композиціи и орнаментальныя детали лишаютъ это произведеніе той силы впечатлѣнія, которую, вѣроятно, имѣлъ въ виду художникъ. Въ картинѣ «Святая Анна съ Богородицею» (1523 г.) Деутшъ помѣщаетъ подъ небеснымъ видѣніемъ широкій романтическій пейзажъ, замѣчательный по удачной трактовкѣ тѣней, летящихъ отъ тучъ на различные планы далей. Изъ другихъ швейцарскихъ художниковъ особенно интересовался пейзажемъ цюрихскій живописецъ Гансъ Леу (родился около 1470, умеръ въ 1531 году). Его акварели и рисунки довольно манерны, но сохранилось свидѣтельство о томъ, что онъ нарисовалъ панораму съ высоты Gishtluh od Ana [illegible]

[77] Объ Н. М. Деутшѣ см. B. Haendcke «Nicolaus Manuel [illegible]» 1889 [illegible] Jahrhunderts, Aarau, 1893. — Деутшъ [illegible] [illegible]



[illegible]

время это было чрезвычайно рѣдкимъ явленіемъ въ живописи [illegible]. Еще [illegible] замѣчательный швейцарскій художникъ первой трети XVI вѣка Урсъ Графъ мало интересовался пейзажемъ, и то, что встрѣчается у него въ этомъ смыслѣ, всегда довольно шаблонно.

Аугсбургскіе и ульмскіе художники представляются въ XVI вѣкѣ менѣе оживленными, нежели художники другихъ нѣмецкихъ центровъ. Видимо, здѣсь нѣкоторая древность мѣстной художественной культуры создала [illegible] традиціи [illegible] неподвижность. У красиваго мастера Ганса Бургкмайра (1473—1531) поражаетъ никогда не покидающій его холодъ, и особенно непріятно это сказывается въ пейзажахъ, какъ написанныхъ [illegible]

[illegible]



[illegible], впрочемъ, менѣе въ послѣднихъ, чѣмъ въ первыхъ[82]. Такъ, превосходная картина Бургкмайра «Святой Іоаннъ на Патмосѣ» (Пинакотека), въ которой съ удивительной удачей переданъ [illegible], не обладаетъ прелестью картинъ Альтдорфера или художниковъ австрійскаго круга, ибо ея живопись слишкомъ измельчена и дробна. То же приходится сказать и о гефсиманскомъ садѣ въ верхней части картины Бургкмайра «Святой Петръ» въ Аугсбургѣ, о совершенно итальянской Мадоннѣ, о Мадоннѣ съ виноградомъ, о Святыхъ Севастіанѣ и Константинѣ (всѣ три картины въ Нюрнбергѣ). Бургкмайръ очень культурный мастеръ, изысканный и нарядный; пребываніе его въ Италіи, въ самомъ Римѣ, не прошло для него даромъ[83]. Онъ отличный композиторъ. Но картины его производятъ болѣе сильное впечатлѣніе въ репродукціяхъ, нежели въ оригиналахъ. Гораздо привлекательнѣе картина 1512 года его подражателя Іорга Брея Старшаго «Святое Семейство со святой Екатериной» (въ Берлинѣ), приближающаяся, впрочемъ, больше къ идиллическому стилю Кранаха[84]. Типичнымъ для роскошнаго быта Аугсбурга является Леонардъ Бекъ (умеръ въ 1542 году)[85], у котораго въ гравюрахъ и въ живописи, напримѣръ въ звучной по краскамъ картинѣ «Святой Георгъ» въ Вѣнѣ (не всѣми впрочемъ признаваемой за произведеніе Бека), встрѣчаются сочныя, эффектныя, но малоправдоподобныя «пейзажныя конструкціи» романтическаго настроенія[86].

Ульрихъ Аптъ упоминается въ Аугсбургѣ съ 1486 года, слѣдовательно въ такое время, когда Дюреру было всего пятнадцать лѣтъ, а Бургкмайру тринадцать. Возможно, что ему принадлежатъ важныя заслуги въ развитіи живописи, но къ сожалѣнію тѣ превосходныя картины, что считались нѣкогда

---

[80] Очень жизненными представляется, впрочемъ, вся длинная серія деревянныхъ гравюръ Бургкмайра бытового характера. Эти иллюстраціи полны жанровыхъ мотивовъ, и пейзажи взяты прямо изъ природы. Напротивъ того, извѣстнымъ «оффиціальнымъ холодомъ» дышатъ его гравюры (а также гравюры Шейфелейна и многихъ другихъ художниковъ, работавшихъ подъ руководствомъ Бургкмайра), относящіяся къ жизнеописанію Максимиліана I («Der Weiss Kunig»). Но и въ нихъ мы встрѣчаемъ не мало прелестныхъ «декорацій», причемъ замѣчательно выдержанъ ренессансный характеръ зданій и орнаментовъ.

[81] Изображеніе природы во всѣхъ сказочныхъ эффектахъ — въ ея небесахъ — большая рѣдкость въ XIV и XV вѣкахъ. Едва ли не наиболѣе раннимъ изображеніемъ бури является миніатюра въ [illegible] семьи Черутти, исполненная [illegible] верхнеитальянскимъ мастеромъ въ концѣ XIV вѣка. Несмотря на схематическую форму исполненія, порывы вѣтра въ этой прелестной картинкѣ переданы съ полной убѣдительностью.

[82] Картина мало выиграла отъ того, что ея [illegible], которыми реставраторы XVIII вѣка пытались ее «оживить».

[83] На его картинахъ появляется [illegible] Рима (въ картинахъ «Семь базиликъ», исполненныхъ для монастыря святой Екатерины въ Аугсбургѣ).

[84] См. H. A. Schmid, «Ueber J. Breu den Aelt. und [illegible]» въ [illegible], N. F., V, стр. 76, 1894; Stiassny, «J. Breu» въ «Zeitschrift für christliche Kunst», VI, стр. 269, VII, стр. 102, 1893—94 и его же статья: [illegible] XXVI, стр. 11, 1900.

[85] См. о Бекѣ [illegible] Leonh. Beck въ «Zeitschrift für [illegible]» [illegible] стр. 76 [illegible].

[86] Изъ художниковъ, тѣсно примыкающихъ къ Дюреру, хорошими пейзажистами являются еще Гансъ Леонардъ Шейфелейнъ [illegible] и красивый колористъ Гансъ [illegible] картинъ въ Уффици и въ Краковѣ, берлинское «Поклоненіе волхвовъ»). Къ Шейфелейну [illegible] «Мастеръ изъ Мескирха» [illegible] манерный, но очень декоративный художникъ. Во всѣхъ этихъ [illegible] еще и не разъ [illegible] настоящей [illegible].

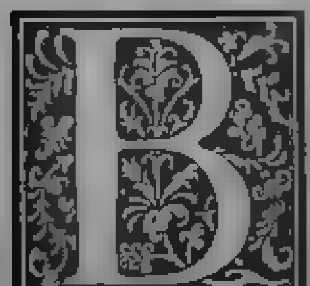
работами Апта современной критикой отнимаются у него. Такъ творенiе его лишилось и той картины, которая являлась самой существенной для его характеристики, — прелестнаго триптиха Мюнхенской Пинакотеки «Святой Марiи съ евангелистомъ Матвеемъ», нынѣ значащагося просто подъ растяжимымъ наименованiемъ «Нюрнбергскiй мастеръ конца XV вѣка». Какъ разъ въ этой картинѣ нѣжный зеленый пейзажъ, въ которомъ выписаны съ ботанической точностью всѣ травы и красуется фантастическiй замокъ на озерѣ въ лѣсу, играетъ преимущественную роль. Въ рядѣ мастеровъ, которыхъ мы еще будемъ разбирать, когда займемся изслѣдованiемъ торжества въ германской живописи ренессансной системы формъ (тамъ мы будемъ говорить, въ качествѣ центральной фигуры, и о Гольбейнѣ Младшемъ), нѣсколько художниковъ представлены между прочимъ въ гравюрахъ натуралистическаго характера, изображающихъ деревенскiя увеселенiя и исполненныхъ совершенно въ духѣ Гемессена и П. Брейгеля. Сюда относятся Д. Гопферъ, Остендорферъ и самъ изящный Гансъ Зебальдъ Бегамъ. Наконецъ, красивые пейзажи въ духѣ Дюрера, но въ болѣе сочныхъ краскахъ (замки, лѣса, города) встрѣчаются на расписныхъ столовыхъ доскахъ Бартеля Бегама въ Луврѣ («Исторiя Давида») и Мартина Шафнера въ Кассельской галлереѣ.



ТОСКАНСКІЙ ПЕЙЗАЖЪ ВЪ НАЧАЛѢ *КВАТРОЧЕНТО*

Донъ Лоренцо Монако. Встрѣча Іоакима съ Анной. Капелла Бартолини въ церкви Тринита во Флоренціи

I



Въ Италіи, и сильнѣе всего во Флоренціи, съ первыхъ же годовъ XV вѣка замѣчается созрѣваніе чего-то новаго. Не то, чтобы здѣсь въ области исканія жизненности и простоты всѣ задачи были теперь сразу разрѣшены и всѣ трудности преодолѣны. Напротивъ того, въ началѣ столѣтія художники сѣвера, съ братьями ванъ-Эйкъ во главѣ, были ближе къ правдѣ, нежели художники юга. Но въ итальянской живописи обнаруживается та черта, которая проявилась уже въ Джотто, исчезла было при его послѣдователяхъ — Спинелло Аретино и Аньоло Гадди и теперь снова выступила на первый планъ: это исканіе монументальнаго стиля. Запутанное творчество младшаго Гадди и ему подобныхъ художниковъ [illegible] величественное искусство Джотто, Амброджо Лоренцетти и Орканьи. [illegible]

[illegible] и церковь наслаждались разглядываніемъ фресокъ, въ которыхъ, какъ въ энциклопедіи для дѣтей, можно было найти все что угодно. Однако, несмотря на этотъ «успѣхъ въ публикѣ», въ художественномъ мірѣ наступила теперь реакція, быстро затѣмъ окрѣпшая.

Во главѣ обновителей тосканской живописи стоитъ монахъ донъ Лоренцо Монако[1], котораго до послѣдняго времени исторія искусства почти игнорировала. Между тѣмъ, именно съ этого замкнутаго, скромнаго художника и начинается новый этапъ возрожденія. Иные изображаютъ его архаикомъ, отсталымъ готикомъ. Дѣйствительно, если подъ возрожденіемъ подразумѣвать исключительно новый расцвѣтъ античныхъ формъ, то донъ Лоренцо не художникъ возрожденія. Но мы уже знакомы съ болѣе широкимъ пониманіемъ ренессанса, какъ пробужденія всей средневѣковой Европы къ жизни, къ осознанію ея, къ художественному творчеству на основѣ систематическихъ знаній, — и вотъ при такомъ пониманіи донъ Лоренцо является безусловно однимъ изъ культурныхъ будителей въ живописи — въ области, имѣвшей въ тѣ дни громадное общественное значеніе.

Изъ своихъ предшественниковъ донъ Лоренцо ближе всего подходитъ къ Орканьѣ. Это та же радостная цвѣтистость при іератической строгости формъ. Красныя, оранжевыя и лазоревыя краски укладываются рядомъ въ ликующихъ контрастахъ. Но у Орканьи жестки движенія, точно изъ камня высѣчены одежды и неподвижны позы. Орканья, до извѣстной степени, означаетъ даже поворотъ назадъ отъ Джотто къ художественному пониманію византійцевъ. Напротивъ того, донъ Лоренцо, при полной строгости замысла, при извѣстной скорбности отношенія къ символическимъ драмамъ Священнаго Писанія, все же сынъ своего времени, и это сказывается въ нѣжности его ликовъ, въ совершенно исключительной плавности его драпировокъ и, наконецъ, въ своеобразномъ пониманіи пейзажа.

У Орканьи пейзажъ почти отсутствуетъ; нѣсколько необходимыхъ кулисъ, рѣзкими очертаніями вырисовывающихся на золотомъ фонѣ, полоска съ цвѣтами подъ ногами святыхъ, — вотъ и все. И у художника, котораго когда-то идентифицировали съ Орканьей, — у автора пизанскаго «Тріумфа смерти», — пейзажъ тѣсенъ, грузенъ, мраченъ. Напротивъ того, у донъ Лоренцо онъ какъ-то «раскладывается» въ граціозныхъ, нѣжныхъ и въ то же время величественныхъ линіяхъ. Рядомъ съ пейзажами Аньоло Гадди и Спинелло Аретино пейзажи Лоренцо — то же, что чарующая (хотя и не стильная) симфоническая музыка рядомъ съ дѣтскою пѣсенкой. У него — [illegible] ритмъ, структура, а главное — совершенно новое начало въ флорентійской (но не сіенской) живописи — грація. Въ этомъ смыслѣ настоящими перлами являются его маленькія картинки, вытягивающіяся въ видѣ узкихъ [illegible]

[1] О донъ Лоренцо Монако (родился въ Сіенѣ около 1370 года, [illegible] во Флоренціи и умеръ приблизительно въ 1422—25 годахъ) см. [illegible] Strassburg [illegible] т. VII [illegible]



(предэллы), изъ которыхъ опять такой рядъ помѣщенъ подъ знаменитымъ алтарнымъ образомъ въ Уффици, другой — подъ Благовѣщеніемъ, украшающимъ капеллу Бартолини въ церкви Санта Тринита, третій (въ разрозненномъ видѣ) находится во Флорентинской академіи. Среди картинокъ послѣдняго ряда особенно замѣчательно въ смыслѣ пейзажа «Чудо святого Мартина», изображающее лодку среди бурлящаго зеленаго моря, съ розовыми скалами и голубыми зданіями на берегу, выдѣляющимися на темно-синемъ небѣ. Это восхитительная сказка, но уже безъ того наивнаго оттѣнка, какъ у Анджело. Чувствуется мастеръ, твердо знающій, чего онъ хочетъ. Еще занимательнѣе пейзажъ посреди большой картины «Поклоненіе волхвовъ» въ Уффици. Здѣсь все задумано въ видѣ одного цѣльнаго колористическаго эффекта, все связано и исполнено нѣжной музыкальности.

Лоренцо сохраняетъ традиціонное золотое небо, и въ этомъ онъ архаикъ, но эта черта въ его творчествѣ производитъ впечатлѣніе скорѣе чего-то умышленнаго. Онъ — не отстающій отъ товарищей, а болѣе утонченный въ своихъ вкусахъ художникъ, оглядывающійся на «старину» не подъ вліяніемъ порабощающихъ школьныхъ правилъ, а потому, что исчезающая «старина» прельщаетъ его и манитъ своими сказочными чарами. Прекрасно заполнены пейзажными линіями всѣ три полукруга, вѣнчающіе композицію образа: слѣва странная руина, розовая съ красными тѣнями, вся состоящая изъ какихъ-то арокъ, посреди сѣрая скала, озаренная свѣтомъ, исходящимъ отъ ангела, спускающагося къ пастырямъ, справа — острый скалистый выступъ, на которомъ расположенъ многобашенный, опять-таки розовый замокъ (Иродъ?). Разумѣется, въ перспективѣ донъ Лоренцо еще слабъ, линіи его рѣзко сходятся къ горизонту (и даже къ нѣсколькимъ горизонтамъ), и благодаря этому все отличается нѣсколько мелкимъ, почти игрушечнымъ характеромъ. Но глубокое чувство, выраженное въ печально-сосредоточенныхъ ликахъ, при необычайной яркости и силѣ красокъ, дѣйствуетъ такъ неотразимо, что и въ голову не приходитъ разбираться въ этихъ несообразностяхъ «декораціи», которая, къ тому же, своимъ общимъ тономъ (сѣро-желтыми красками земли и скалъ, выдѣляющимися на золотѣ неба) прекрасно сдерживаетъ композицію и «подымаетъ» ее до грандіознаго эпическаго стиля. На фрескахъ донъ Лоренцо въ капеллѣ Бартолини мы могли бы изучить вполнѣ и достоинства прекраснаго мастера, не будь эти фрески столь испорчены и реставрированы. Но и въ теперешнемъ видѣ онѣ производятъ внушительное впечатлѣніе, особенно городъ съ высокими башнями, стоящій у волнующагося моря и служащій традиціоннымъ фономъ для сцены встрѣчи Іоакима и Анны.



Фра Беато Анджелико. Хороводъ блаженныхъ въ раю. Фрагментъ триптиха „Страшный судъ“. [illegible]



ВСѢ элементы пейзажа предполагаемаго ученика донъ Лоренцо — фра Беато Анджелико — уже на лицо въ творении донъ Лоренцо. Но Анджелико разработалъ эти элементы, наполнивъ все своимъ умиленнымъ религиознымъ чувствомъ. [illegible] Далеко не всѣ считаютъ фра Беато за ренессансного художника. Подобно многимъ другимъ (например, [illegible]) онъ [illegible] скорѣе высшую точку хара[illegible] [illegible] культуры. Это [illegible] во всемъ отношении его къ дѣлу — сосредоточенно усердномъ, а также въ той дѣтской радости, съ

[illegible]

которой онъ, наподобіе миніатюристовъ, кладетъ свои яркія «небесныя» краски. Часто выводки его одеждъ и обиліе золота, краски выдаютъ въ немъ также «готика», то благодушно простоватаго, то изощреннаго и роскошнаго. Но въ изображаемыхъ имъ зданіяхъ сказывается — если еще не настоящій культъ античности, то, безъ сомнѣнія, уже знакомство съ нею. Онъ во всякомъ случаѣ не чуждается античныхъ формъ пилястровъ, колоннъ, гирляндъ, и всѣ постройки у него обладаютъ той ритмичностью въ массахъ и той круглотой въ линіяхъ, которыя указываютъ на новый духъ времени [3]. Фра Беато при этомъ чудесный декораторъ. Онъ умѣетъ передать самыми простыми средствами и роскошь дворца, и величіе храма Божьяго, и суровость городскихъ крѣпостей.

Замѣчательная, чисто-ренессансная черта сказывается въ творчествѣ Беато Анджелико въ томъ, что онъ знаетъ мѣру всему и не отвлекается въ ненужную громоздкость, не «хвастаетъ» знаніями или выдумкой. Этимъ онъ сильно отличается не только отъ суетныхъ нидерландцевъ, но и отъ всѣхъ болѣе «свѣтскихъ» художниковъ своего поколѣнія, и ближе всего подходитъ къ Мазаччо. Фра Беато, при всемъ своемъ «средневѣковьѣ», не означаетъ во всякомъ случаѣ какого-либо отступленія отъ «стиля», отъ выработки благороднаго тосканскаго вкуса. Несмотря на всю свою нѣжность, на женственный характеръ своего творчества, онъ отнюдь не отклоненіе въ сторону на пути отъ Джотто къ Рафаэлю, но одна изъ главныхъ вѣхъ на этомъ пути. Скорѣе такимъ отступленіемъ можно бы считать творчество Джентиле да Фабріано, Мазолино, Гоццоли и даже Сандро Ботичелли.

Къ сожалѣнію, начало дѣятельности фра Беато покрыто неизвѣстностью, но едва ли слѣдуетъ ставить его развитіе въ зависимость отъ впечатлѣнія, произведеннаго на Флоренцію появленіемъ картины Джентиле да Фабріано «Поклоненіе волхвовъ» (въ 1424 году) или росписи капеллы Бранкаччи Мазолино и Мазаччо. Въ своихъ раннихъ вещахъ, относящихся приблизительно къ 1418-му и 1420-му годамъ, онъ уже представляется, при всей близости къ донъ Лоренцо, вполнѣ сложившимся мастеромъ. Да иначе оно и не могло быть въ художникѣ, которому было тогда за тридцать лѣтъ [4] и который въ совершенствѣ владѣлъ техникой своего дѣла. Но вотъ чего не слѣдуетъ забывать: въ эти же дни, въ начальной дѣятельности Анджелико, уже выдвинулись скульпторы Гиберти и Донателло (бывшіе не на много старше фра Беато), и нельзя отрицать вліянія ихъ, особенно болѣе зрѣлой, уже вполнѣ вырвавшейся на свободу пластики. Пластичностью отличается про

Fra Angelico aus [illegible] Leben [illegible] Strassburg, 1902; [illegible], «Fra Angelico et Benozzo Gozzoli», Paris, 1902, и его же «Fra Angelico» [illegible] 1905; J. B. Supino, «Fra Beato Angelico», [illegible] 1901; K. Wingenroth, «Angelico da [illegible]» [illegible] [illegible]. «Fra Angelico» [illegible] въ серіи «Klassiker der Kunst» [illegible].

³ Почему бы такимъ религіознымъ людямъ, какъ фра Беато, [illegible] Вѣдь для нихъ [illegible] Христа, апостоловъ [illegible]

⁴ [illegible] 1387 [illegible]



Фра Беато Анджелико. Мадонна и святые. Флорентийская академія.

первомъ же своемъ появлении творчество и самого фра Беато. Съ [illegible] выпуклостью рисуетъ онъ свою Мадонну Флорентийской академии, съ [illegible]зорнымъ мастерствомъ передаетъ въ этомъ образѣ драгоцѣнную парчу по[illegible] фигуры Божией Матери и мраморный пре[illegible] на которомъ О[illegible]

На строгомъ, внимательномъ и любовномъ изучении натуры основано все дальнѣйшее развитие искусства фра Беато. Въ серьезную ошибку впадаютъ тѣ, которые характеризуютъ его, какъ типичнаго монаха-художника, оторваннаго отъ жизни и чуждающагося ея. Доминиканцы къ тому же не были вовсе затворниками; наоборотъ, какъ и францисканцы, они были въ постоянномъ общении съ миромъ и все свое назначение видѣли именно во [illegible]

нахъ. Съ другой стороны, и міряне часто удалялись на время въ монастыри доминиканцевъ, и такимъ образомъ существовало постоянное и тѣсное общеніе между [illegible] свѣтской суетной и жадно [illegible] въ [illegible] въ [illegible] грезахъ въ тихихъ стѣнахъ монастырскихъ обителей.

Неправы и тѣ, кто умаляетъ значеніе фра Беато какъ живописца и видятъ лишь содержательную поэтическую сторону его творчества. Монахъ-художникъ, подобно нѣкоторымъ монахамъ-архитекторамъ, былъ самымъ передовымъ художникомъ своего дня, строго соблюдавшимъ всѣ усвоенные законы его и одолѣвшимъ всѣ его трудности. Изъ современниковъ его умбріецъ Джентиле да Фабріано и сіенецъ Сассетта писали мягче, нѣжнѣе и легче, нежели онъ; изъ болѣе молодыхъ художниковъ Мазаччо обладалъ большей монументальностью, а Учелло и Кастаньо — большей смѣлостью въ обнаруженіи своихъ знаній. Но это не значитъ, что Беато Анджелико не былъ первокласснымъ мастеромъ, владѣвшимъ своимъ искусствомъ въ полной мѣрѣ. Краски Анджелико къ тому же глубже, болѣе звонки, нежели у Фабріано; знанія перспективы ни въ чемъ не уступаютъ знаніямъ перваго ученаго среди живописцевъ того времени — Учелло. Ошибки, встрѣчающіяся у фра Беато (особенно слишкомъ рѣзкое сокращеніе внутреннихъ помѣщеній), попадаются и у послѣдняго.

Что же касается до поэзіи замысла, до вложеннаго въ картины чувства, то, дѣйствительно, во всей исторіи искусства не найдется художника, который могъ бы сравниться съ этимъ святымъ живописцемъ. Чистая глубоко-религіозная поэзія сказывается и въ пейзажѣ Анджелико. Прелестныя пейзажныя схемы встрѣчаемъ мы у дона Лоренцо Монако, но у Беато онѣ получаютъ иное развитіе, превращаются въ идеальные и очень разнообразные картины, въ цѣлый міръ божественнаго спокойствія и нѣжнаго умиленія. Въ нихъ, какъ и въ пейзажахъ Жеана Фуке (бывшаго къ тому же во многомъ какъ бы послѣдователемъ фра Беато), средневѣковое чувство природы достигаетъ изумительнаго выраженія. И это вполнѣ понятно для этихъ художниковъ, какъ бы принявшихъ міръ изъ рукъ св. Франциска: природа уже не дьявольское прельщеніе, а твореніе Божье, исполненное славословленія Создателя, міръ свѣтлый и дѣвски чистый, братскій міръ, какимъ онъ являлся св. Францискомъ. Окружавшая художника жизнь была тогда не менѣе жестока, нежели въ другія времена, и въ сознаніи многихъ выдающихся умовъ начинало уже зрѣть отчаяніе въ благополучіи всего [illegible] въ частности въ исчерпывающе спасительномъ значеніи церкви. Но [illegible] фра Беато

* Воздѣйствію ученія св. Франциска на искусство фра Беато Анджелико нисколько не противорѣчитъ то обстоятельство, что монахъ-художникъ принадлежалъ къ доминиканскому ордену. За два вѣка своего существованія [illegible] Францисканскія усилія проникаютъ всюду, и, напротивъ, [illegible] сами [illegible] доминиканцы [illegible] [illegible] благовѣрнаго Лоренцо [illegible] товарищи по ордену [illegible]



[illegible]

пр[illegible] [illegible] деть не трудно ребяческую вѣру, но глубоко мистическое [illegible] [illegible] Ребячество фра Беато только кажущееся, подъ нимъ [illegible] человѣческаго [illegible]. [illegible] фра Беато [illegible] пламеннымъ [illegible] свыше вдохновеніемъ. Картины его [illegible] настоящія откровенія.

Внутренней [illegible] глубиной [illegible] характеръ творчества фра Беато [illegible] въ пейзажахъ его картинъ. Въ то время, когда [illegible] художники сѣвера [illegible] любимцы [illegible] Фламандцы [illegible] всевозможными подробностями [illegible] — фра Беато ограничивался [illegible] тѣмъ, что нужно [illegible] Онъ предпочитаетъ [illegible] подъ разными углами [illegible] опредѣленнымъ [illegible] свѣтомъ [illegible]. При этомъ онъ уже въ совершенствѣ владѣетъ пластикой свѣто-тѣни.

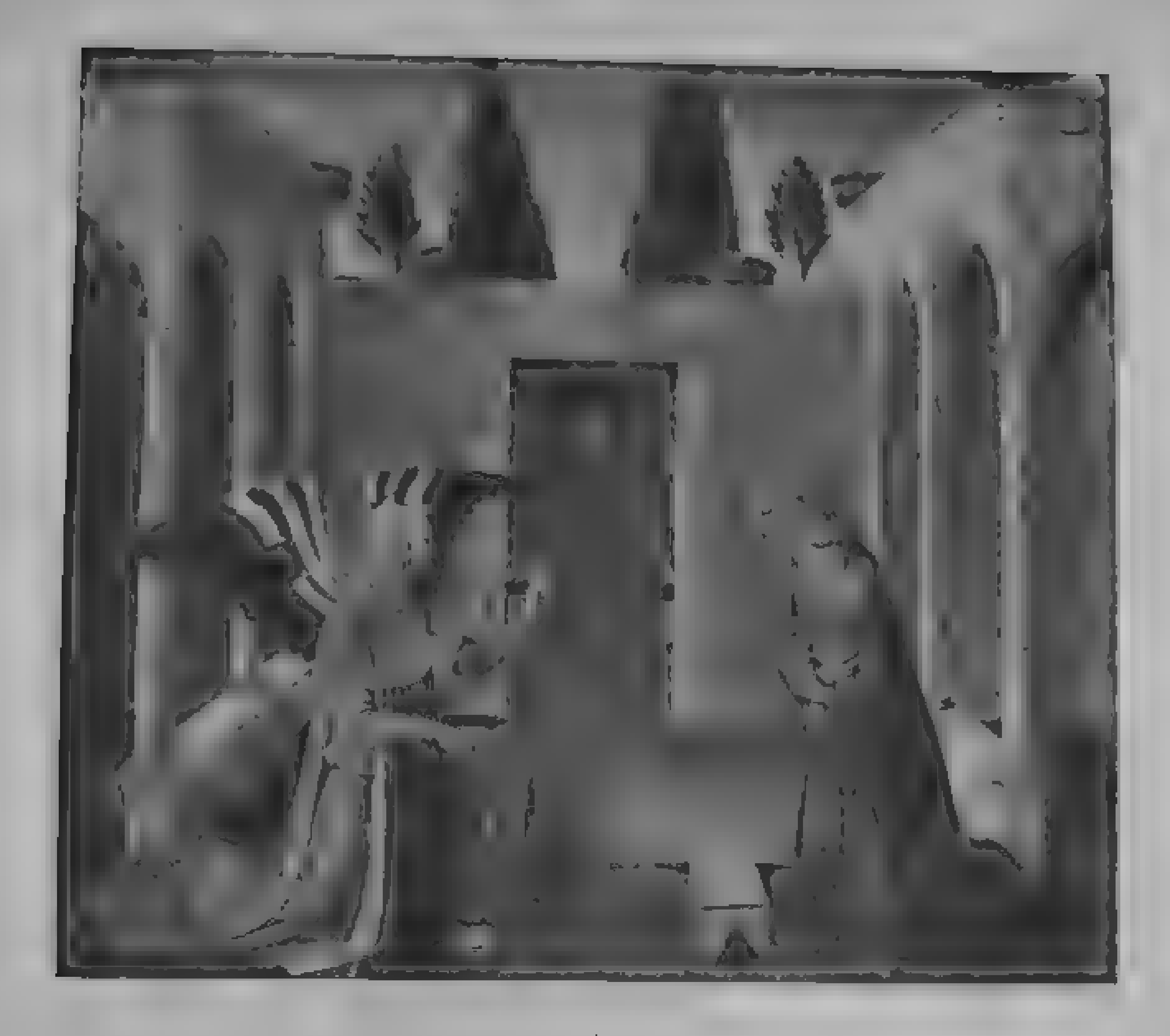
Чувство пространства [illegible] у Беато [illegible]. Это особенно сказывается въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ [illegible] Благовѣщенія въ Коронѣ [illegible] Марія [illegible] Коронованія [illegible] [illegible]

даетъ онъ въ нихъ почти «осязательную» рельефность (въ фресковомъ обрамленіи коридора Санъ Марко онъ даже доходитъ до полнаго trompe l'oeil) и въ то же время умѣетъ смягчать эту выпуклость благородной сдержанностью общаго эффекта и мягкостью красокъ.

Фра Беато большой любитель растительнаго царства. Никто какъ онъ не умѣлъ передать прелесть райскихъ садовъ, лужаекъ, испещренныхъ пѣстрыми цвѣтами, красоты вырисовывающихся на свѣтломъ горизонтѣ деревьевъ. Правда, и онъ еще пользуется готовыми схемами. Листва у него линейна, линіи очерчены слишкомъ рѣзко, иногда прямо схематичны. Но вѣдь тѣми же схемами художники продолжали пользоваться до самаго конца XV вѣка (до Перуджино), и во всякомъ случаѣ, фра Беато пользовался ими съ большимъ пониманіемъ природы и большимъ вкусомъ, чѣмъ его сверстники и послѣдователи. Что можетъ быть очаровательнѣе темнаго сада за стѣной въ глубинѣ сцены «Бракосочетанія Маріи» въ мадридской предэллѣ, или цвѣточнаго ковра, устилающаго улицу между розовыми домами, посреди которой св. Николай держитъ проповѣдь (Ватиканъ), или еще сада въ фрескѣ «Noli me tangere» въ Санъ Марко, рощи кипарисовъ и плодовыхъ деревьевъ, черезъ которую открывается дальній видъ на поля (пострадавшій ретабль въ музеѣ Флорентинской академіи изъ церкви Санъ Марко), или, наконецъ, маленькаго дворика съ аллеей, видимой черезъ открытую дверь въ картинкѣ «Благовѣщеніе» (Флорентійская академія)?

Горы и скалы фра Анджелико часто имѣютъ еще видъ вырѣзанныхъ изъ какой-то розовой массы (сцена у моря въ Ватиканской Пинакотекѣ), однако и въ этой области онъ не только не отстаетъ отъ своихъ современниковъ, но скорѣе идетъ впереди ихъ. Какъ ни какъ, но при помощи этихъ скалъ онъ достигаетъ иллюзіи грандіозности и простора. Опять-таки, что можетъ быть болѣе выразительнаго, нежели только что упомянутый странный пейзажъ въ Ватиканской Пинакотекѣ, далекая горная пустыня съ разсѣянными по ней городами и селами, стелющаяся въ глубинѣ сцены «Раздѣванія Христа на Голгоѳѣ» (Флорентійская академія), приморскія горы въ картинѣ мученичества свв. Козьмы и Даміана въ Мюнхенѣ или суровый, совсѣмъ уже а-ля Мантенья, пейзажъ въ фрескѣ «Поклоненіе волхвовъ» въ монастырѣ Санъ Марко? Какъ хороша еще та изумительная мрачная декорація, состоящая изъ низкой, точно придавленной горы съ чернымъ прямоугольнымъ отверстіемъ гроба Господня, съ рощей низкихъ деревьевъ подъ темнымъ вечерѣющимъ небомъ, которая даетъ такую грандіозно патетическую ноту картинѣ Пинакотеки «Тѣло Христово»!

Быть можетъ, ни въ чемъ фра Анджелико не приближается такъ къ величавшимъ стилистамъ итальянской живописи, какъ въ своихъ фрескахъ, оживляющихъ и прямо какъ бы освящающихъ кельи и залы его монастыря Санъ Марко и относящихся къ 40-мъ годамъ XV вѣка. Даже въ самыхъ



Фра Беато Анджелико. Благовѣщеніе. Флорентійская академія.

предвзятомъ отношеніи къ фра Беато, какъ къ ребяческому архаику, здѣсь нельзя не видѣть его зрѣлости. Въ извѣстномъ смыслѣ онъ приближается въ нихъ даже къ самому зрѣлому художнику возрожденія, къ Микель Анджело, и предвѣщаетъ его. Эта серія фресокъ поражаетъ полнымъ отсутствіемъ прикрасъ. Это такая же отверстая книга однихъ голыхъ то потрясающихъ, то умиляющихъ символовъ, какъ тѣ, что развернуты по своду и на одной изъ стѣнъ Сикстинской капеллы. [illegible] стороной этихъ фресокъ [illegible] замѣчательно, что она почти сведена къ нулю. Часто отъ всего сюжета остается лишь желто-сѣрая земля и свѣтло-сѣрое или тускло-голубое небо. Въ сценахъ «Распятія» весь фонъ заволакивается пурпурной мглой, а [illegible] въ небольшой [illegible], въ которую воткнуто [illegible] и по которой отчетливо льются тонкія струи крови. «Благовѣщеніе» представляетъ




Фра Беато Анджелико. Пейзажи на картинѣ „Снятіе со креста“. Флорентійская акад.

въ совершенно пустой кельѣ, какъ бы воспроизводящей ту, въ которой фреска написана. Лишь за крыльями ангела видна пара колонокъ и кусочекъ сада. Напротивъ, тамъ, гдѣ заданіе требуетъ наличности садовой обстановки (въ сценѣ «Noli me tangere»), Анджелико изображаетъ во всѣхъ подробностяхъ густо заросшую цвѣтами «пасхальную» землю, ставитъ пальму, кипарисъ, пинію и всякіе кустарники, вырисовывающіеся на мутно свѣтлѣющемъ небѣ.

Въ своемъ преслѣдованіи символическаго стиля художникъ въ сценѣ бичеванія доходитъ до подобія іероглифовъ. Отъ всего дворца Пилата, въ которомъ совершаются страсти, остались лишь стѣна да ступень, служащая сидѣніемъ Христу; отъ истязающихъ Его солдатъ — одни ихъ лица и руки. Это производитъ жуткое и торжественное впечатлѣніе. Въ «Рождествѣ» фра Беато ограничивается строго фасовымъ изображеніемъ яслей (болѣе подробно онъ разрабатываетъ эту декорацію въ чудесной картинкѣ Флорентійской академіи), но въ «Поклоненіи волхвовъ» онъ и ея не рисуетъ, а въ цѣляхъ болѣе торжественнаго впечатлѣнія переноситъ всю сцену среди суровыхъ вздымающихся граней и совершенно лишенныхъ растительности горъ. Благодаря этому пріему, данный эпизодъ теряетъ свой веселый характеръ: видно, цари пророки пришли поклониться не столько Царственному Младенцу, сколько будущему Страдальцу. На это прямо указываетъ изображеніе Гроба Христова, вставленное въ полукруглую нишу въ стѣнѣ и врѣзывающееся снизу въ композицію.

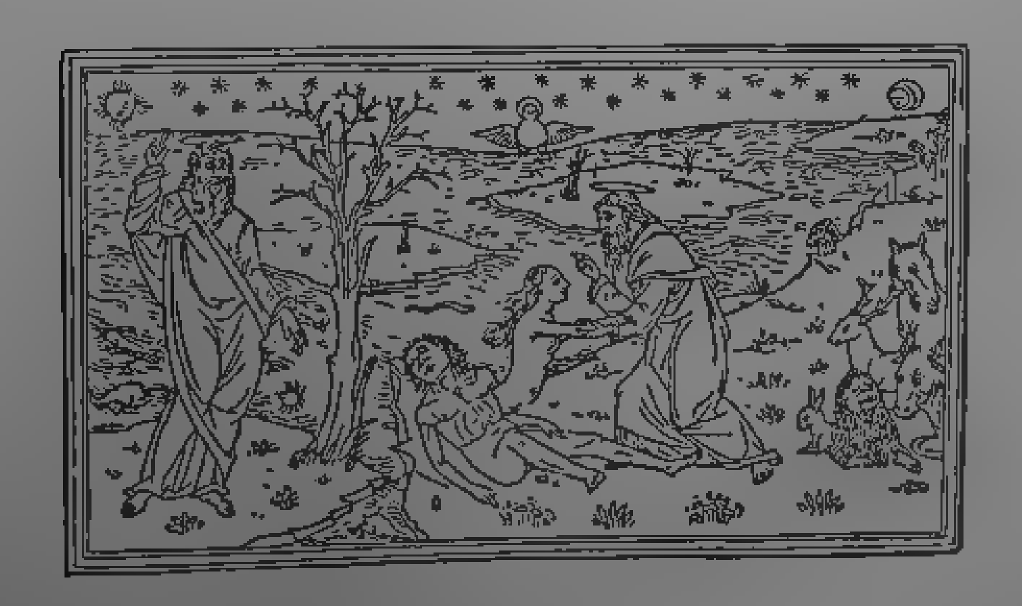


Къ концу жизни фра Беато приглашенъ былъ папой Евгеніемъ IV, покровительствовавшимъ доминиканскому ордену, въ Римъ и расписывалъ тамъ (съ 1447 года) въ Ватиканѣ тѣсную и высокую капеллу св. Николая. Нѣкоторые хотятъ видѣть въ этомъ произведеніи старца художника еще одну новую ступень его развитія и приводятъ его въ примѣръ того, что фра еще теперь лишь заразился ренессанснымъ вліяніемъ. Другіе настолько невнимательны, что даже не допускаютъ этой мысли и относятъ все, что есть особенно жизненнаго въ этихъ фрескахъ, на счетъ молодого сотрудника фра Беато — Беноццо Гоццоли, самъ же Анджелико, по ихъ мнѣнію, будучи замкнутымъ монастырскимъ художникомъ и готикомъ, не могъ сочинить ни этой ренессансной декораціи, ни этихъ реалистическихъ деталей, которыми полна роспись. Однако если мы вернемся ко всему предыдущему творчеству святого художника, то увидимъ въ немъ родственныя черты этимъ мнимымъ «особенностямъ» именно капеллы папы Николая. Скорѣе анахронизмомъ для него являются въ послѣднихъ фрескахъ готическіе балдахины, подъ которыми Беато размѣстилъ по сводамъ фигуры своихъ святыхъ епископовъ, ибо чисто готическія формы вообще рѣдкость въ его архитектурѣ[6]. Остальные же мотивы: античныя колонны, пилястры, простыя гладкія стѣны — встрѣчаются и въ прежнихъ произведеніяхъ Беато. Правда, всѣ архитектурные элементы пріобрѣли на фрескахъ капеллы папы Николая болѣе зрѣлый характеръ и большую монументальность, но не объясняется ли это какъ желаніемъ «превзойти себя» въ столь почетномъ трудѣ «на глазахъ всего христіанства», такъ и тѣми впечатлѣніями, которыя неминуемо должны были произвести на все еще юнаго душой художника памятники древняго Рима, — города, въ которомъ учили и страдали апостолы Павелъ и Петръ?

Римскія впечатлѣнія отражаются въ фрескѣ «Мученичества святого Стефана»: грандіозная, уходящая вглубь стѣна (впечатлѣнію грандіозности не вредитъ и то, что на первомъ планѣ человѣческія фигуры доходятъ до половины высоты этой стѣны: отъ этого лишь вырастаютъ фигуры), а также голая «кампанья» съ горами въ фонѣ, въ которую вывели для побитія камнями юнаго діакона. Въ сценѣ «Раздачи милостыни» поражаетъ перспективный эффектъ удаляющейся внутренности базилики — эффектъ, безспорно навѣянный впечатлѣніемъ отъ стоявшаго тогда еще въ полной сохранности собора, свидѣтеля эпохи Константина Великаго. Однако самый этотъ пріемъ углубляющейся внутрь перспективы церковнаго интерьера встрѣчается и въ прежнихъ картинахъ Беато Анджелико (какъ на примѣръ, на пределѣ

[6] Если не считать рамъ, въ которыя вставлена часть картинъ Беато, то, какъ на одинокіе примѣры пользованія имъ готическими формами, укажемъ на тронъ [illegible] «Мадонны съ ангелами» около 1425 года [illegible] во Флорент. [illegible] музеѣ, на тронъ большого «Коронованія Богородицы» около 1435 года въ Луврѣ, на зданія въ пределѣ того же образа, на тронъ «Мадонны» въ церкви Санъ Доменико въ Кортонѣ, на зданія въ пределѣ того же образа [illegible] зданія въ серіи маленькихъ [illegible]

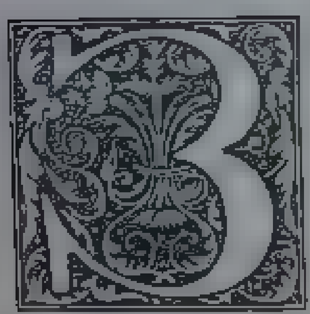
алтарнаго образа въ «Срѣтеніи» предѣлы кортонскаго образа, въ трехъ изъ маленькихъ картинокъ Флорентинской академіи) и всегда художникъ пользуется имъ съ одинаковымъ мастерствомъ. Даже архитектурныя рамки, въ отверстіи которыхъ видна внутренность церкви, мраморная стѣна съ античными пилястрами (въ trompe l'oeil) — не новость въ творчествѣ Беато. Благородныя античныя формы были ему извѣстны и прежде, и онъ, несомнѣнно, съ увлеченіемъ не переставалъ слѣдить за тѣми завоеваніями, которыя дѣлала современная ему архитектура въ этомъ направленіи. Не слѣдуетъ забывать къ тому же, что чисто германская система готическихъ формъ была всегда чужда итальянцамъ, тогда какъ къ классицизму они возвращались какъ къ чему-то родному. Фра Беато готикъ только по содержанію, по своей поэзіи, но не по своимъ художественнымъ вкусамъ. Мы видимъ это и на томъ, что опредѣленно готическія, черезчуръ сложныя, черезчуръ элегантныя драпировки Лоренцо Монако, напоминающія драпировки въ миніатюрахъ братьевъ Лимбургъ, получили у Анджелико болѣе спокойный ритмъ, большую цѣлесообразность. Наконецъ, въ своемъ ясномъ колоритѣ, въ томъ, какъ онъ передаетъ прозрачную голубизну неба, какъ онъ ей противополагаетъ ясныя краски пестрыхъ зданій или отчетливые силуэты темныхъ деревьевъ — въ этомъ онъ настоящій южанинъ и характерный классикъ, художникъ тождественнаго вкуса какъ съ помпейскими живописцами и орнаментаторами катакомбъ, такъ и съ Рафаэлемъ и Перуцци.





[illegible] Бронзовый барельеф [illegible]

III



ЗАЧАТКИ кватроченто покрыты тайной. Откуда что пошло, какъ одно вліяло на другое, мы въ точности не знаемъ. Глядя на техническую зрѣлость Джентиле да Фабріано въ тотъ моментъ его творчества, когда оно выясняется въ точныхъ данныхъ хронологіи, можно предположить, что онъ являлся законченнымъ и замѣчательнымъ мастеромъ уже и въ первые годы XV столѣтія. Этимъ бы объяснилось, между прочимъ, его приглашеніе въ Венецію и порученіе ему грандіозныхъ работъ во дворцѣ дожей. Умбрійцу и уроженцу наиболѣе отдаленной отъ Флоренціи части Умбріи принадлежала бы честь открытія новыхъ [illegible] новаго совершенства, рядомъ съ которымъ искусство Гадди или Спинелло должно показаться устарѣлымъ, чуть ли не жалкимъ. Можно было бы даже предположить, что и самъ Беато Анджелико за бытность свою въ Умбріи во время ссылки фіезоланскихъ доминиканцевъ въ Кортону, изучалъ [illegible] умбрійскую живопись и черпалъ именно изъ нея [illegible] своего развитія. Но вотъ, обращаясь къ памятникамъ, мы [illegible] разрѣшенія всѣхъ волнующихъ при этихъ вопросахъ сомнѣній. Искусство Умбріи [illegible] намъ картины умбрійскихъ корифеевъ [illegible] и Нуцци [illegible] онѣ могли [illegible] Анджелико [illegible] и изощренной техники [illegible]



[illegible] святого Антонія [illegible]

отсутствуетъ чувство природы, оба эти мастера — архаики, «готическіе иконописцы», а отнюдь не создатели «картинъ», т. е. обособленныхъ цѣлостностей, какими являются произведенія художниковъ, дающихъ тонъ всему искусству наступившаго молодого вѣка.

Не могли дать этотъ тонъ и сіенцы, если судить по тому, что осталось отъ ихъ искусства конца XIV и начала XV вѣковъ. Опять таки и здѣсь царитъ изощренность, красочность, [illegible], но не чувство природы. Ни у кого изъ сіенцевъ, даже у Бартоло ди Фреди или Сассетты, нѣтъ того чувства пространства и той жизненности, которыя мы видимъ у Лоренцо или у Беато. По сравненію съ болѣе древними художниками своего города эти сіенскіе мастера представляются даже отсталыми. Достиженія Амброджо Лоренцетти, проникшія во Флоренцію, были въ самой Сіенѣ къ тому времени забыты. Теперь здѣсь снова царитъ чисто церковный [illegible] и даже замѣчается возвратъ къ византійскому [illegible]. Художники снова стали тѣснить свои композиціи, [illegible] ихъ золотомъ, искать прежде всего [illegible] впечатлѣнія, а не передачи личныхъ переживаній и впечатлѣній отъ жизни.

Но вотъ въ 1420-хъ годахъ картина итальянской живописи мѣняется. Съ этого момента мы получаемъ возможность болѣе или менѣе внимательно слѣдить за эволюціей ея, и съ этого момента, во всякомъ случаѣ, роль гегемоніи беретъ на себя Флоренція. [illegible] напримѣръ, переселяется Лоренцо Монако [illegible] выставляетъ на [illegible] Амброджо [illegible] ди Мазолино ди Мазаччо [illegible] Беато Анджелико [illegible] Флоренція [illegible] цѣлыми годами [illegible] Флоренціи.

И все же последовательное развитіе новой живописи происходитъ главнымъ образомъ здѣсь — во Флоренціи. Сознательно вырабатывается новый стиль живописи и новое отношеніе къ задачамъ искусства.

Именно въ этомъ исканіи стиля и заключается основной смыслъ наступившаго для всей итальянской живописи періода. И вотъ ярче всего это исканіе сказывается во Флоренціи, тогда какъ на сѣверѣ и на югѣ идетъ работа, хотя направленная и къ той же цѣли, но менѣе сознательная и послѣдовательная. Тамъ какъ бы приготовляютъ матеріалы, которыми пользуется затѣмъ для окончательной ихъ выработки та же Флоренція. Сѣверныя провинціи въ несравненно большей мѣрѣ овѣяны той же психологіей, которая, какъ мы видѣли, была присуща заальпійскимъ культурамъ. Тамъ, главнымъ образомъ, шла разработка «реалистической программы». Если же и эта сѣверно-итальянская живопись отличается отъ живописи Франціи, Германіи, Нидерландовъ (даже Швейцаріи и Тироля) большей зрѣлостью формъ, болѣе сознательнымъ исканіемъ красоты, то это благодаря тѣмъ питательнымъ элементамъ, которые явились къ ней съ юга, изъ сердца тогдашней Италіи — изъ Флоренціи. Не забудемъ, что какъ бы настоящими прописями могли служить художникамъ сѣвера Италіи фрески флорентинца Джотто въ Падуѣ и всѣ тѣ фрески и образа, которыми джоттисты-флорентинцы изукрасили Болонью, Римини, Равенну и многіе другіе города сѣвера.

Во Флоренціи же были найдены и выработаны тѣ научныя основы, которыя особенно способствовали сообщенію зрѣлости и сознательности достиженіямъ итальянской живописи, позволили ей стать, послѣ столѣтія неутомимой работы усвоенія, тѣмъ, что можно назвать «искусствомъ Леонардо и Микель Анджело». Мы уже видѣли удачныя перспективныя построенія у Джотто, у Джованни да Милано и особенно у веронцевъ Альтикьери и Аванцо. Многія истины были извѣстны художественнымъ мастерскимъ отчасти на основаніи собственнаго опыта, отчасти по традиціямъ, отчасти почерпнутыя изъ трудовъ древнихъ писателей — Витрувія и Эвклида. Но мы вѣдь знаемъ, что и у древнихъ писателей именно перспектива находилась въ зачаточномъ состояніи и не достигла твердой научной систематизаціи, отдѣльныя же формулы перемѣшивались съ ошибками и пропусками. Съ другой стороны, и художники XIV вѣка не насчитывали еще въ своей средѣ тѣхъ фанатиковъ «художественной науки», которые помогли затѣмъ искусству выйти изъ состоянія извѣстнаго дилеттантизма и найти исчерпывающую полноту и убѣдительное обоснованіе. Къ сожалѣнію, до насъ не дошли сочиненія двухъ теоретиковъ того времени: Паоло дель Аббако (1366 г.) и позднѣйшаго Біаджо де Парма («Quaestiones perspectivae»). Но возможно, что главнымъ образомъ они и подготовили ту почву, на которой съ начала XV вѣка работалъ одинъ изъ универсальныхъ геніевъ Возрожденія — архитекторъ и скульпторъ Филиппо Брунеллески.

Свои открытія въ перспективѣ Филиппо иллюстрировалъ въ двухъ картинахъ, изображающихъ площадь Баптистерія и площадь Синьоріи во Флоренціи, и эти наглядные примѣры достигнутыхъ мастеромъ положеній произвели громадную сенсацію въ художественномъ мірѣ. Наконецъ-то было найдено и утверждено основнымъ закономъ схожденіе линій къ горизонту въ точкѣ схода и въ точкахъ удаленія. Брунеллески нашелъ и нѣчто еще болѣе важное для живописи, ставшей на путь возсозданія жизни: онъ установилъ систему перенесенія проэкціи и плана въ перспективу. Наиболѣе воспріимчивые художники должны были съ жадностью ухватиться за эти находки, и отнынѣ мы видимъ, какъ они стараются превзойти одинъ другого въ сложности изображаемыхъ ими зданій и въ ихъ конструктивной правильности. Другой универсалистъ возрожденія, Леонъ Альберти, поразивъ современниковъ иллюзіонистскими картинами своего гуккастена, излагаетъ затѣмъ законы перспективы въ видѣ трактата, ходившаго въ спискахъ по рукамъ, и такой же трактатъ составляетъ Піеро деи Франчески. Къ концу XV вѣка существуетъ уже настоящая всеобъемлющая наука и теорія о перспективѣ, позволяющая затѣмъ Рафаэлю изобразить одно изъ чудесъ архитектурной живописи — тотъ полный воздуха и свѣта устойчивый и грандіозный портикъ, среди котораго онъ помѣщаетъ мудрецовъ «Аѳинской школы».

Одновременно съ этими достиженіями въ области теоретическихъ наукъ рядъ геніальныхъ скульпторовъ, среди которыхъ мы встрѣчаемъ имена Кверчіа, того же Брунеллески, Гиберти и Донателло (не считая многихъ другихъ), даютъ образцы новаго пластическаго стиля, основаннаго на болѣе глубокомъ знакомствѣ съ искусствомъ древнихъ. Донателло и Брунеллески совершаютъ путешествіе въ Римъ и живутъ тамъ по нѣскольку лѣтъ. Они-то и открываютъ собой въ искусствѣ рядъ энтузіастовъ античности, начатый было сто лѣтъ назадъ Никколо да Пизано, но прерванный затѣмъ наплывомъ съ сѣвера страстной и порывистой скульптуры поздней готики. Однако и Брунеллески, и Донателло уже не подражатели и не плагіаторы вродѣ Никколо, а художники, достаточно окрѣпшіе, чтобы, вдохновляясь древними, творить вполнѣ новое искусство. Тому, что говорили ихъ сердцу и глазу руины и поверженные среди нихъ кумиры, они внимали лишь какъ добрымъ совѣтамъ, а отнюдь не какъ порабощающимъ велѣніямъ. Изученіе древнихъ помогло имъ лучше познать природу, выработать грандіозный стиль для ея передачи, но ни разу мы не застаемъ Брунеллески въ его зданіяхъ и рѣдкихъ изваяніяхъ или Донателло въ его колоссальномъ, исполненномъ мощи твореніи, выказывающими себя пастишерами древнихъ. Донателло, въ частности, удалось подарить искусство цѣлымъ міромъ обновленныхъ христіанскихъ типовъ, а съ Брунеллески начинается новая архитектура христіанскаго храма.



Джентиле да Фабріано. Бѣгство въ Египетъ. Часть предэллы подъ картиной «Поклоненіе волхвовъ». Флорентинская академія.

IV.



Такимъ образомъ Флоренція въ 1420-хъ годахъ представляла уже ту почву, на которой могло расти все выше и выше обновленное и освѣжившееся искусство. И вотъ въ этотъ моментъ къ прочимъ проявленіямъ художественнаго пробужденія присоединилось то впечатлѣніе, которое произвелъ на флорентійскій художественный міръ исполненный поселившимся (съ 1422 года) во Флоренціи умбрійцемъ Джентиле изъ Фабріано[7], по заказу знаменитаго мецената-гуманиста Паллы Строцци, алтарь, выставленный въ 1423 году на общее любованіе. Нынѣ этотъ образъ составляетъ одно изъ главныхъ сокровищъ Флорентійской академіи.

Фабріано лежитъ въ сторонѣ отъ большой проѣзжей дороги и южнѣе Флоренціи, и, однако, Джентиле обнаружилъ себя въ этой картинѣ какъ бы сѣверяниномъ и достойнымъ соперникомъ цвѣтистыхъ, нарядныхъ художниковъ Жана Беррійскаго и герцоговъ Бургундскихъ. Даже живые, радужные, раззолоченные сіенцы кажутся рядомъ съ этой картиной блѣдными и бѣдными. Это самая радостная картина итальянскаго кватроченто. Она вся орнаментъ, вся праздникъ и ликованіе. Кто скажетъ, налюбовавшись ею, какой типъ у Мадонны, кто вспомнитъ, какова ея поза? Но [illegible] образами врѣзаются въ память юный принцъ — младшій изъ волхвовъ, [illegible] стороны, преклоняющіеся передъ Младенцемъ Іисусомъ, вся свита, что окружаетъ этихъ явившихся изъ далекихъ, невѣроятныхъ странъ волшебниковъ: роскошные царедворцы, охотники, конюхи съ верблюдами, [illegible]

[7] О Джентиле [illegible] въ серіи «Мастера» [illegible]



Джентиле да Фабріано. Рождество Христово. Часть пре[illegible] [illegible] Флоренція. [illegible]

вами, соболями и соколами. Это миніатюры, вырѣзанныя изъ «Très riches heures» и увеличенныя до размѣровъ церковнаго образа. Тѣ же звонкія и въ то же время мягкія, отрадчивыя краски, то же элегантное плетеніе линій, разливающихся гибкими узорами, тотъ же «придворный» стиль. Вся сцена производитъ впечатлѣніе какой-то «авантюры» во время царской охоты.

И самое пониманіе природы у Фабріано то же, что у французовъ и у нидерландцевъ. Есть, правда, много общаго между его «сценаріемъ» и тѣми декораціями, въ которыя помѣщаетъ тоже Лоренцо Монако своихъ дѣйствующихъ лицъ, и Лоренцо несомнѣнно также отражаетъ сѣверо-западныя вліянія. Но все же Фабріано дѣлаетъ шагъ дальше въ этомъ усвоеніи формулъ франко-нидерландскаго художества. Не только краски и свѣтъ напоминаютъ у него франко-нидерландцевъ, но и все отношеніе его къ пейзажу болѣе интимное, уютное, нежели то, что мы встрѣчаемъ у Аньоло Гадди, у Спинелло, у Лоренцо Монако и даже у фра Беато. Въ частности фра Беато больше хотѣлъ, болѣе [illegible] въ [illegible] [illegible] въ [illegible] вертикальныхъ [illegible]. У Джентиле же замѣчается отсвѣтъ чего-то [illegible] [illegible]. Это [illegible] страница [illegible]

Въ самомъ «Поклоненіи» [illegible]

[illegible] съ необычайнымъ [illegible] 1423 году тоже еще [illegible] Тѣмъ болѣе странно, что Джентиле [illegible] (исключительно только изъ декоративныхъ цѣлей) архаическій золотой фонъ.

Пониманіемъ природы Джентиле можно вполнѣ любоваться въ маленькихъ сценахъ, помѣщенныхъ въ пределлѣ: «Поклоненія волхвовъ», въ «Рождествѣ», въ «Бѣгствѣ въ Египетъ» и въ «Срѣтеніи».⁸ Здѣсь пейзажъ уже не отодвинутъ въ фонъ, не является только дополненіемъ къ главному, но есть именно самое главное въ каждой картинѣ — то, что сообщаетъ имъ необъяснимую прелесть. Замѣчательна при этомъ та роль, которая отведена здѣсь свѣту. Настроеніе каждаго изъ этихъ пейзажей достигнуто именно изысканнымъ освѣщеніемъ. Глубокая ночь царитъ въ «Рождествѣ»; надъ тихой (опять-таки уютной) сценой стелется темно-синее небо, а холмы и сады погружены въ черную мглу. Лишь золото ореола вокругъ Младенца свѣтъ въ этой тьмѣ и алѣютъ еще малиновыя одежды двухъ повитухъ, ухаживающихъ за Новорожденнымъ. Лишенное листьевъ дерево выражаетъ зиму, а крѣпкимъ сномъ заснувшій Іосифъ подчеркиваетъ впечатлѣніе совершеннаго спокойствія и тишины. Въ слѣдующей сценѣ, въ «Бѣгствѣ», новое настроеніе. Слѣва разрастается зарево востока, и все дышитъ утренней свѣжестью. Ярко горятъ въ первыхъ лучахъ кроны яблонь, а желтая земля дѣлится нѣжными, слегка лиловыми тѣнями. Въ желтыхъ лучахъ изобразилъ художникъ и первый городъ на горѣ, тогда какъ второй еще окутанъ сѣрой тѣнью. На фонѣ черновато-зеленой листвы ярко выдѣляются малиновыя платья повитухъ, синій плащъ Богородицы, золотисто-желтая одежда Іосифа. Въ крайней правой картинѣ, «Срѣтеніи», больше сіенскихъ «примитивныхъ» элементовъ. Ея довольно свѣтлая, пестрая и радостная гамма, въ которой сверкаетъ сложенная изъ различныхъ камней архитектура храма, даетъ зато прямо необходимое въ красочномъ отношеніи дополненіе къ двумъ предыдущимъ, какъ бы «вполголоса спѣтымъ» пѣснямъ.⁹

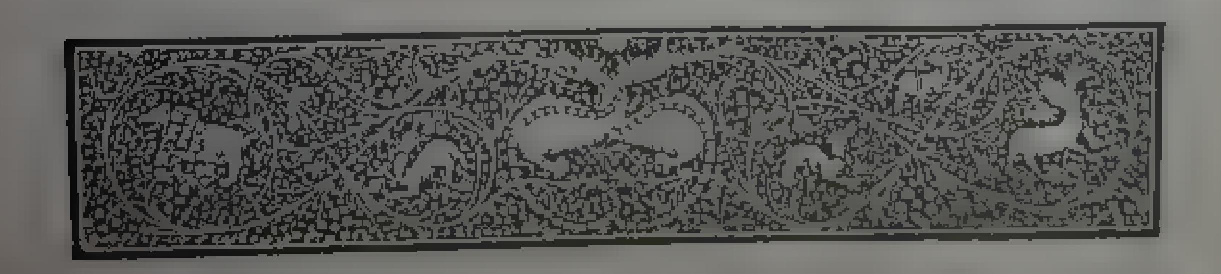
Откуда явилось все это у Джентиле? Во всякомъ случаѣ, ничего подобнаго этому радостному и жизненному искусству онъ не могъ видѣть на своей родинѣ, гдѣ царило строго-іератическое иконное искусство въ духѣ сіенезцевъ Нелли и Нуцци. Раннія картины самого Джентиле (и прежде всего сіяющее «Коронованіе Богородицы» въ Брерѣ) также рисуютъ его [illegible] архаичнымъ иконописцемъ. Но въ бытность свою въ Венеціи [illegible] новыя впечатлѣнія, ибо туда стекались произведенія всего [illegible] міра того времени и франко-германское искусство [illegible] почетѣ, нежели гдѣ-либо въ остальной Италіи. [illegible]

⁸ Оригиналъ «Срѣтенія» попалъ въ Луврь, въ Флорентійской же академіи нынѣ лишь копія. [illegible]

⁹ Замѣчательны, прежде всего прочаго, въ этомъ смыслѣ образъ совершенно натуралистическихъ [illegible]

миніатюры могъ видѣть Джентиле у богатыхъ венеціанскихъ патриціевъ и въ сокровищницѣ Санъ Марко, если только не по дорогѣ въ Венецію въ славившейся своими миніатюристами Болоньѣ. Все же, при всѣхъ этихъ туманныхъ догадкахъ, вопросъ о художественномъ созрѣваніи Джентиле остается открытымъ. Напротивъ того, въ дальнѣйшемъ мы видимъ рядъ сѣверо-итальянскихъ художниковъ, которыхъ приходится уже считать его послѣдователями: старшаго Виварини, Джованни д'Алеманья, Якопо Беллини, Пизанелло, Цаватари. Важно, впрочемъ, вспомнить въ этомъ мѣстѣ все, что есть передового, реалистически-смѣлаго и тонко-красочнаго въ твореніи Альтикіери и Аванцо и что Джентиле могъ видѣть на своемъ пути въ Венецію черезъ Падую въ большихъ фресковыхъ циклахъ, исполненныхъ обоими мастерами.

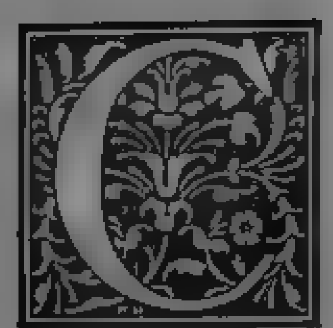
Во Флоренціи впечатлѣніе, произведенное картиной волшебнаго мастера, было необычайно сильно, и память о немъ не изгладилась и въ позднѣйшія времена. Слава Джентиле послѣ выставки «Поклоненія волхвовъ» достигла своего апогея, и онъ удостоился приглашенія въ Римъ для росписи базилики св. Петра фресками (впослѣдствіи онѣ погибли вмѣстѣ со стѣнами древняго памятника). Этотъ успѣхъ Джентиле могъ бы даже оказаться въ извѣстной степени вреднымъ для Флоренціи. Вѣдь въ ней въ эти годы лишь назрѣвало новое искусство, Мазолино и Мазаччо начинали свою карьеру, Лоренцо Монако и Беато Анджелико работали въ сторонѣ отъ суеты и не могли оказывать рѣшительнаго вліянія на развитіе «школы», а Филиппо Липпи еще не выступалъ и воспитывался въ стѣнахъ кармелитскаго монастыря. И, дѣйствительно, мы видимъ рядъ художниковъ Флоренціи, которыхъ можно считать преемниками умбрійскаго мастера: такова живопись ученика Беато, Беноццо Гоццоли, таково, отчасти, творчество Гирландайо и даже Сандро Боттичелли. Но все же во Флоренціи оставалось достаточно и собственныхъ «почвенныхъ» силъ, чтобы не поддаться соблазну противопоставить этому прельщенію чего-то по существу совершенно чуждаго свои болѣе строгіе и возвышенные идеалы.





[illegible] картины Брунелески

V



ОЗДАТЕЛЕМЪ этого новаго, чисто флорентинскаго идеала слѣдуетъ считать **Мазаччіо**. Онъ является достойнымъ продолжателемъ Джотто, — тѣмъ звеномъ, что соединяетъ искусство великаго начинателя возрожденья съ искусствомъ его завершителя — Микель Анджело. Настоящей «академией» флорентійскаго кватроченто сдѣлалась капелла Бранкаччи, которую расписывалъ Мазаччіо, и это несмотря на то, что юный мастеръ оставилъ свои работы неоконченными (онѣ были доведены до конца лишь шестьдесятъ лѣтъ спустя Филиппино Липпи). На нихъ учились молодыя поколѣнія, и чѣмъ дальше уходили годы отъ Мазаччіо, тѣмъ это влияние сказывалось яснѣе.[10] Напротивъ того, значение Мазолино[11] въ флорентийской живописи, отъ котораго старались раньше производить самое искусство Мазаччіо, вызываетъ за послѣднее время всевозможныя сомнѣнія.

Былъ ли Мазолино реформаторомъ или нѣтъ? Его замѣчательныя по реализму фрески въ Ломбардіи (въ Кастильоне д'Олона) написаны уже послѣ смерти Мазаччіо на пути мастера изъ Венгріи, куда онъ ѣздилъ по приглашенію кондотьера Пиппо Спано. Остается подъ сомнѣніемъ и то, что онъ началъ роспись капеллы Бранкаччи, а Мазаччіо лишь продолжалъ его работу

[10] Въ капеллѣ Бранкаччи, въ которой собиралась флорентинская художественная молодежь, [illegible] Микель Анджело [illegible] и чуть не убилъ его.

[11] О Томмазо ди Кристофоро [illegible] прозвищемъ Мазолино (а Паникале (родился [illegible] [illegible] vogo, all Borgo d. S. Castiglione d'Olona, [illegible]



Мазолино. Крещеніе Господне. Фреска въ Баптистеріи Кастильоне д'Олона

или оба они начали одновременно, или же Мазолино уже потомъ началъ роспись, но тоже бросилъ работу, написавъ двѣ фрески[1].

Судя впрочемъ по фрескамъ въ Кастильоне д'Олона и въ Римѣ (картины на боковыхъ стѣнахъ въ капеллѣ св. Екатерины въ церкви Санъ Клименте), хотя Мазолино и не былъ новаторомъ въ томъ обширномъ смыслѣ слова, какъ Мазаччо, но все же онъ замѣчательный и для своего времени очень передовой мастеръ.

Искусство Мазолино не возвышенно по содержанію, оно даже приближается къ анекдотическому искусству Спинелло и къ народно-свѣтскому искусству Джентиле. Это своего рода художникъ-занятный изобразитель современнаго ему быта. Но заслуживаютъ вниманія его шаги въ пейзажѣ. Городская площадь въ фрескѣ «Исцѣленіе» (капелла Бранкаччи) съ ея типичными зданіями и розовыми домами вполнѣ правдоподобна; въ «Крещеніи» (Кастильоне) удачнѣе, чѣмъ у предшественниковъ, передано удаленіе рѣки въ глубину, и какъ будто подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ отъ альпійскихъ видовъ писалъ горный пейзажъ. Наконецъ сравнительно удачно выдержана перспектива въ неаполитанской сценѣ «Закладка базилики Санта Маріа Маджоре» (Олона), но вообще въ фрескахъ Мазолино въ цѣломъ нѣтъ

[1] [illegible] фресокъ [illegible] обоими мастерами составляетъ до послѣдняго времени [illegible] самыхъ [illegible] вопросовъ исторіи живописи.

все же сильнаго слова, нѣтъ опредѣленной воли, нѣтъ той тѣлесной силы, которою надѣлила Тоскана другихъ избранныхъ сыновъ своихъ[1], [illegible] которыхъ Мазаччіо занимаетъ одно изъ первѣйшихъ мѣстъ.

Для насъ сейчасъ важно установить въ живописи Мазаччіо его отношеніе къ природѣ, и первое, что насъ поразитъ при этомъ, — это какъ будто индиферентизмъ къ пейзажу. Какой пейзажъ въ фрескѣ [illegible], въ римскомъ «Распятіи», украшающемъ всю стѣну за алтаремъ [illegible] капеллы въ церкви С. Клименте? Если довѣриться памяти, то хочется отвѣтить на эти вопросы: «Тамъ нѣтъ пейзажа, тамъ только фигуры». Послѣдовательный [illegible]стилизмъ Мазаччіо, дѣйствительно, подчинилъ все главному; въ его искусствѣ уже живетъ то начало «субординаціи», которому дали окончательное развитіе Микель Анджело и весь барокко. Но если съ этимъ вопросомъ подойти къ самымъ фрескамъ Мазаччіо, то окажется, что пейзажъ играетъ въ нихъ большую роль въ настроеніи, и это видно даже при настоящемъ скверномъ состояніи фресокъ и несмотря на ихъ мутность. При этомъ, если мы согласимся видѣть въ Мазаччіо одного изъ тѣхъ геніевъ, которые опредѣлили направленіе всего тосканскаго, а слѣдовательно, болѣе или менѣе всего итальянскаго искусства, то поймемъ, чѣмъ должно быть дальнѣйшее развитіе флорентинскаго пейзажа. Пейзажъ въ твореніи типичныхъ флорентинцевъ не обнаруживаетъ стремленія обособиться, его развитіе не идетъ своей дорогой, какъ это было въ Нидерландахъ и въ Германіи, но всегда играетъ роль аккомпанимента, **ф о н а**.

Изъ пейзажей Мазаччіо самый замѣчательный — это та «панорама» на море горъ и долины, которая стелется далеко позади фигуръ распятаго Христа и двухъ разбойниковъ въ С. Клименте. Мазаччіо придумалъ совершенно новый пріемъ для того, чтобы передать чувство простора. Непосредственно за крестомъ начинается спускъ, а вскорѣ за нимъ обрывъ; фигуры, находящіяся по ту сторону хребта Голгоѳы, видны лишь наполовину, отъ другихъ выглядываютъ лишь головы и плечи. Эти фигуры дѣлаются темными силуэтами на болѣе свѣтломъ фонѣ далекой равнины. Получается впечатлѣніе огромной высоты, откуда «взглядъ» паритъ на безконечныя пространства. У подошвы горы лежитъ Іерусалимъ, но мы видимъ справа лишь часть его [illegible]. Болѣе же близкіе [illegible] горы [illegible] [illegible] мѣстность [illegible] и бурная [illegible]. Небо [illegible] [illegible] тучами. [illegible] Христосъ [illegible] [illegible] которая [illegible] [illegible]

[1] Изъ обширной литературы о Мазаччіо [illegible] 1870 [illegible] 1895 [illegible]
Katharinenkapelle in S. C[illegible] [illegible]





обступающихъ крестъ жестами ужаса вверхъ [illegible] всего при чрезвычайной простотѣ средствъ [illegible] передалъ воздухъ. У Амброджо и даже еще у Анджело Гадди [illegible] на черно-синемъ или на пурпуровомъ фонѣ. Чентино Чим[illegible] дали затемнять. Здѣсь каждый слѣдующій хребетъ [illegible] близкаго, а вся земная поверхность дѣлается темной массой на свѣтящемся книзу горизонтѣ.

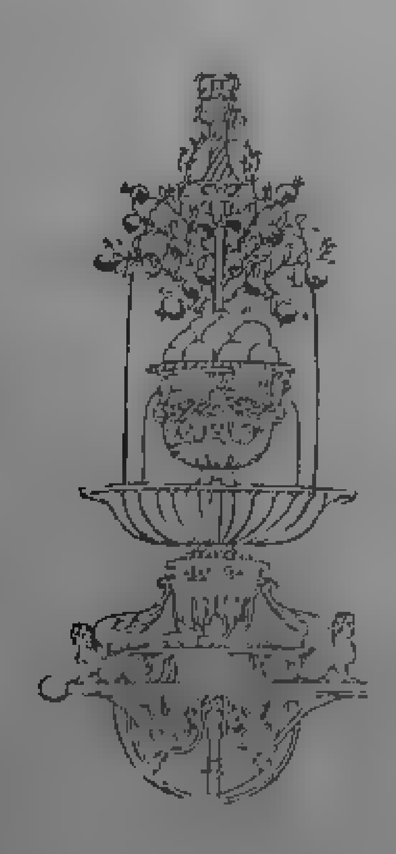
Задачей сведенія всего къ самому существенному [illegible] исканіемъ чрезвычайной простоты и монументальности [illegible] и все остальное, столь жестоко прерванное смертью, творчество Мазаччо. Одинъ лишь разъ онъ какъ бы выдвигаетъ свои познанія перспективы, которая у его товарища (или учителя) Мазолино еще основана на [illegible] опытѣ. Это — въ фрескѣ «Троица», такъ одиноко и странно украшающей внутреннюю сторону фасадной стѣны церкви Санта Марія Новелла. Здѣсь Мазаччо изобразилъ распятіе съ «предстоящими» Богородицей и св. Іоанномъ въ какомъ-то сводчатомъ залѣ и передалъ этотъ залъ (или правильнѣе «залоподобную нишу») въ «плафонномъ ракурсѣ», т. е. такъ, какъ мы видѣли бы подобное сооруженіе, глядя на него снизу. Круто опускается сводъ, по которому въ правильномъ сокращеніи изображены античные кессоны. Задача совершенно того же характера, какъ рисунки, сдѣланные Брунеллески для интарсіаторовъ, украсившихъ «старую» сакристію флорентинскаго дуомо.

Въ сущности здѣсь trompe l'oeil некстати. Что означаетъ этотъ залъ или эта ниша? Почему крестъ воздвигнутъ въ закрытомъ помѣщеніи? Или это алтарь съ его символическимъ украшеніемъ? Но тогда какъ понимать эти фигуры, стоящія на порогѣ ниши? Живые ли это люди или алтарныя статуи? Сила убѣдительности Мазаччо такова, что эти вопросы не навязываются, но они могутъ возникнуть, какъ только мы отъ любованія этой грандіозной фреской перейдемъ къ ея разсудочному анализу. Но зато во всѣхъ остальныхъ картинахъ мастера мы уже ничего подобнаго не встрѣтимъ. И въ нихъ попадаются задачи перспективы, и разрѣшаются онѣ съ научной твердостью. Улица въ фрескѣ «Исцѣленіе больного тѣнью святого Петра» такой же «фокусъ», какъ и залъ въ «Троицѣ». Это первое въ исторіи искусства правдивое изображеніе городского вида. Но преодолѣнную трудность почти не замѣчаешь, настолько поглощено вниманіе торжественной фигурой шествующаго святого, настолько декорація подчинена дѣйствующимъ лицамъ.

Нѣсколько большую роль играетъ архитектура въ круглой картинѣ Берлинскаго музея, считающейся произведеніемъ Мазаччіо и служившей крышкой для свадебной коробки. Первое, что бросается здѣсь въ глаза, это отчетливо вырѣзающіяся на фонѣ синихъ сводовъ и заднихъ коричневато-сѣрыхъ стѣнъ бѣлыя арки дворового портика, подъ которыми происходитъ жанровая сцена посѣщенія роженицы ея родственницами и знакомыми. Но въ данномъ



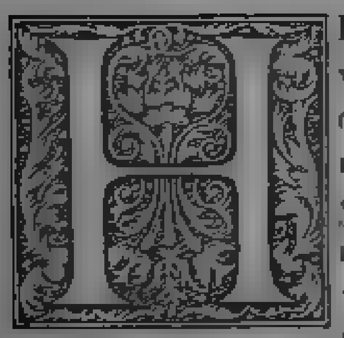
случаѣ значительная роль, отведенная архитектурѣ, [illegible] желаніи представить кусокъ жизни, передать съ натуры одинъ изъ моментовъ въ жизни флорентійской патриціанской семьи. Во [illegible] [illegible]. Но опять на берлинскихъ картинахъ [illegible] подъ образомъ Ма[illegible] [illegible] архитектура и вообще [illegible] состоящіи изъ грубыхъ глыбъ [illegible] клоненія волхвовъ, сообщаетъ картинѣ [illegible] которое Мазаччо подчеркнулъ и въ [illegible] фигурахъ [illegible]



[illegible]

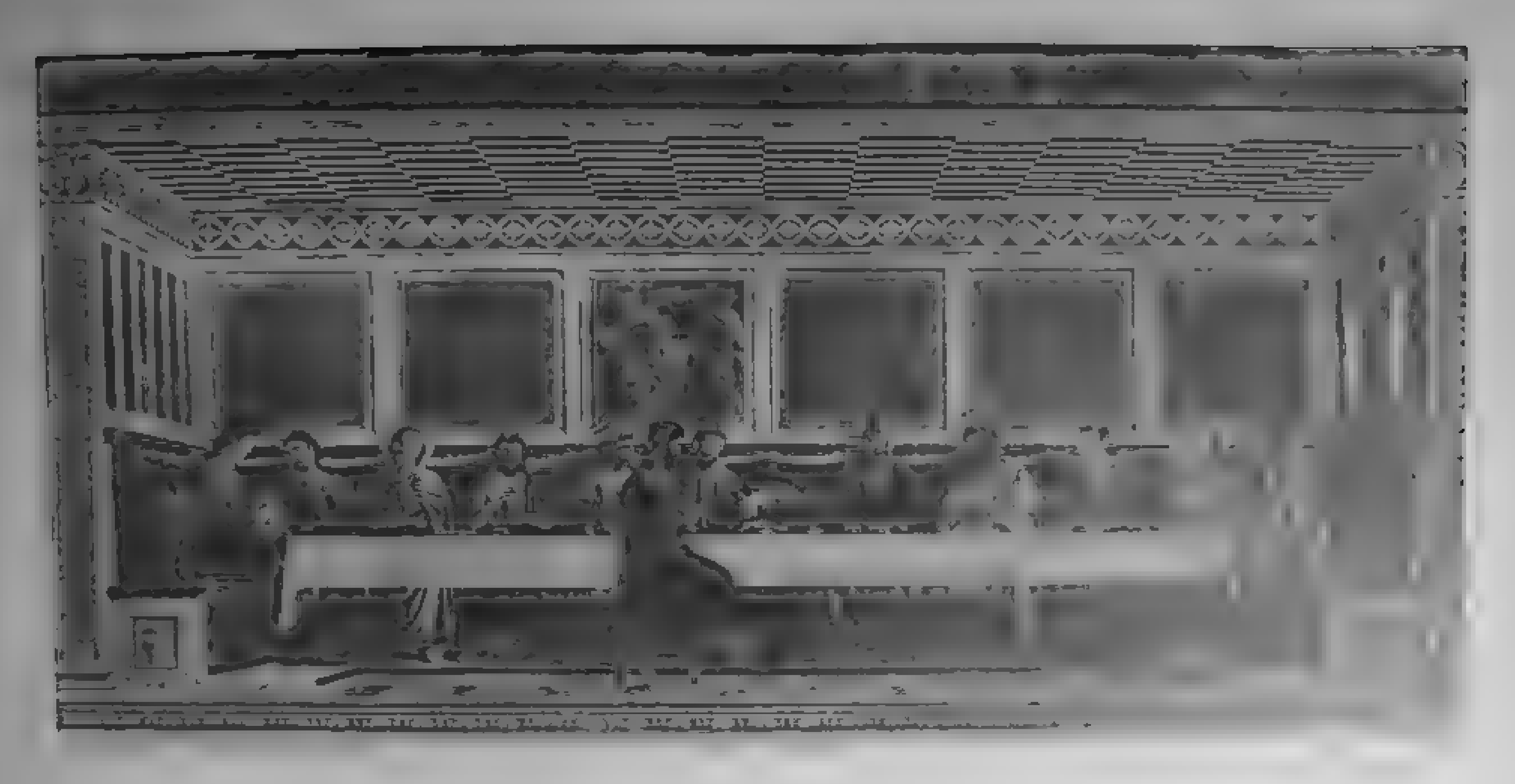
Паоло Уччелло. Битва. Национальная галерея. Лондонъ.

VI



НЕ прервись преждевременно жизнь Мазаччіо, весьма [illegible] можно, что онъ заслонилъ бы своимъ величіемъ всѣхъ остальныхъ мастеровъ Флоренціи, [illegible] умеръ, едва только намѣтивъ то, что онъ имѣлъ [illegible] и эта [illegible]ность его творчества [illegible] развива[illegible] свои индивидуальности, хотя и [illegible] разъ предуказаннаго [illegible] [illegible] которато и протекала въ уединеніи. то [illegible] которато Мазаччіо [illegible]

[illegible]



цѣльными и вполнѣ самобытными художниками. Относительно Учелло намъ извѣстно, кромѣ того, что онъ былъ пытливымъ изслѣдователемъ, что ему въ такой же степени, какъ и Брунеллески, Вазари приписываетъ честь нахожденія теоріи перспективы. Кто знаетъ, быть можетъ, оба эти художника повліяли на своего юнаго собрата. Это остается неразрѣшимой загадкой, но во всякомъ случаѣ въ моментъ, когда они появляются передъ нами, Мазаччо уже сошелъ со сцены, а они оказываются шествующими по тому же, что и онъ, пути.

Вотъ два подлинныхъ флорентийца. Вмѣстѣ съ Мазаччо они являются антиподами братьямъ ванъ Эйкъ, Витцу, сѣвернымъ миніатюристамъ. Для тѣхъ все служитъ предлогомъ для уютнаго повѣствованія; искусство ихъ — это сплошная прогулка по всевозможнымъ мѣстностямъ, сопряженная со всевозможными занятными похожденіями. Ихъ искусство носитъ „разсказный" характеръ. Напротивъ того, искусство флорентинцевъ отличается строгой цѣльностью, строгой простотой. Ихъ интересуетъ только главное. Вотъ почему, когда имъ достаются экспрессивныя задачи, у нихъ появляется трагедія, нѣчто могучее и мировое (завершающееся въ «Страшномъ судѣ» Микель Анджело). Вотъ почему у Кастаньо мы можемъ отмѣтить и полное отсутствіе пейзажа. Вообще, какъ тому, такъ и другому мастеру до «сценарія» мало дѣла, а до того, чтобы самую природу признать главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, до этой ступени художественная культура ихъ эпохи еще не достигла. О возможности «трагическаго» пейзажа стали догадываться лишь сто лѣтъ спустя. И тѣмъ не менѣе, едва ли даромъ прошло для развитія пейзажа ихъ творчество и даже творчество Кастаньо [10].

Дѣло въ томъ, что оба художника были лучшими перспективистами своего времени. Когда во флорентійскомъ дуомо пожелали соорудить одинъ за другимъ памятники двумъ наемнымъ военачальникамъ, полководцу Гоквуду и Николло да Толентино, то рѣшили это сдѣлать экономическимъ способомъ и, вмѣсто бронзы и мрамора, изобразить лишь подобіе памятниковъ въ видѣ писанныхъ на назначенныхъ мѣстахъ у входной двери, фресокъ. Задача такого соперничества съ пластикой досталась въ 1436 году Учелло, а въ 1455-мъ — Кастаньо. И вотъ оба создали вещи, которыя помимо грандіозной силы въ линіяхъ и массахъ поражаютъ своимъ иллюзіонистскимъ характеромъ даже теперь, когда онѣ почернѣли, стерлись, лишились и утратили несомнѣнно бывшую въ нихъ яркость свѣто-тѣни. Вся перспектива архитектурной части этихъ писанныхъ памятниковъ не могла бы быть и нынѣ лучше величайшими знатоками перспективы XVII вѣка — Поццо и Бибіена. Карнизы, консоли, выступающія и глубокія части переданы въ нихъ съ полной увѣренностью, съ величайшей точностью. У [illegible]

[illegible]



Паоло Уччелло. Потопъ. Фреска въ Chiostro Verde церкви S. Maria Novella во Флоренціи (плохое состояніе фрески не позволяетъ получить лучшій снимокъ).

въ самыхъ статуяхъ, которыя поставлены не посреди крышекъ саркофаговъ, а на ближайшихъ къ зрителямъ граняхъ ихъ (сдѣлано это для того, чтобы ноги лошадей были видны полностью до копытъ). Живописецъ-иллюзіонистъ XVII вѣка воспользовался бы получившимися при правильной постановкѣ перерѣзами для усиленія trompe l'oeil'я, художники XV вѣка предпочли компромиссъ, который нарушаетъ иллюзію, но сообщаетъ всему образу большую торжественность [17].

Въ цѣломъ рядѣ другихъ произведеній обоихъ «стилетовъ» живописи всюду сказывается ихъ пластическій темпераментъ и намѣреніе передать чрезвычайную выпуклость. Такова крайне упрощенная декорація фрески «Тайная Вечеря» Кастаньо [18] въ Sant'Apollonia во Флоренціи. Весь строгій уборъ ея — шашки на полу, кессоны въ потолкѣ, розетки и панели по стѣнамъ — изображены съ навязчивой отчетливостью для того, чтобы достичь полнаго впечатлѣнія глубины (мы бы сказали «стереоскопичности»). И [illegible] достигнуто настолько, что вся сцена въ ея застылости имѣетъ видъ какой-то группы изъ паноптикума, — разумѣется, изъ «стильнаго паноптикума». Въ рядѣ монументальныхъ фигуръ мастера, снятыхъ со стѣнъ виллы Пандольфини въ Леньайѣ (нынѣ же выставленныхъ въ музеѣ Кастаньо, или [illegible]

[17] Въ самомъ дѣлѣ, статуи изображены не такъ, какъ мы ихъ видимъ снизу, но такъ, какъ онѣ представлялись бы намъ, если бы мы находились на одной съ ними плоскости.

[18] Андреа даль Кастаньо (родился около 1390, умеръ въ 1457 году); см. докторскую диссертацію Waldschmidt, [illegible] 1900 (авторъ считаетъ Кастаньо ученикомъ Донателло); см. также H. Thode, «Andrea del Castagno [illegible] ...orie, Wien, 1898; Horne, «Andrea del Castagno» въ «Burlington Magazine», VII, 1905.

Аполлонія во Флоренціи) и падованскимъ достигаетъ той смѣлости, которую мы увидимъ потомъ у Мантеньи. Кастаньо рѣшается здѣсь устранить почву подъ ногами фигуръ. Въ виду того, что героическіе персонажи были изображены какъ бы стоящими въ нишахъ, выше поля зрѣнія находившихся въ комнатѣ, то Кастаньо не нашелъ нужнымъ изобразить горизонтъ за фигурой и тянущуюся къ нему плоскость. Ступени, на которыхъ стоитъ каждая изъ фигуръ, видны лишь передней вертикальной своей гранью, и въ нихъ твердо упираются ноги этихъ «монументовъ», воздвигнутыхъ кондотьеру Пиппо Спано, Боккаччіо, Фаринато дельи Уберти, Николло Аччайуоли и Данте. Уступка условности сказалась и здѣсь въ томъ лишь, что фигуры выдвинуты на самый передъ, и это опять таки для того, чтобы не закрыть имъ ступени.

Третій примѣръ перспективныхъ увлеченій Кастаньо — это недавно открытая (и снова заставленная посредственной картиной) фреска въ церкви Аннунціаты, изображающая Троицу и трехъ святыхъ. Троица представлена въ видѣ Бога Отца, держащаго крестъ съ Распятіемъ. Послѣднее, однако, изображено не стоящимъ, а въ «плафонномъ ракурсѣ», т. е. такъ, какъ если бы мы видѣли крестъ парящимъ надъ нами. Кастаньо, впрочемъ, не рѣшился провести съ совершенной послѣдовательностью разрѣшеніе задачи, подобно тому, какъ это сдѣлалъ въ такомъ же случаѣ (въ фигурѣ лежащаго Христа въ Брерѣ) Мантенья, бывшій лѣтъ на сорокъ моложе его. Кастаньо не изобразилъ ногъ Спасителя, и это, повидимому, потому, что его смутила необходимость представить ихъ рѣзко сокращенными сообразно съ законами перспективы; ноги Христа онъ поэтому закрылъ крыльями помѣщеннаго подъ нимъ символа Святого Духа.

Творенія Учелло даютъ большое количество примѣровъ пейзажныхъ мотивовъ, и если бы возможно было доказать, что поразительная картина охоты въ Taylorian Museum въ Оксфордѣ дѣйствительно принадлежитъ ему, то это подтвердило бы за нимъ и значеніе родоначальника пейзажной живописи въ настоящемъ смыслѣ слова. Совершенство, съ какимъ нарисованы здѣсь въ разнообразныхъ поворотахъ лошади, напоминаетъ совершенство писавшаго «бронзоваго коня» подъ Гоквудомъ, и то же совершенное знаніе одушевленной природы сказывается въ походкѣ, бѣгѣ и въ прыжкахъ прекрасныхъ, тонконогихъ борзыхъ собакъ, сопутствующихъ компаніи жестикулирующихъ и кричащихъ охотниковъ. Однако самое замѣчательное въ этой длинной фризообразной картинѣ это лѣсъ, черно-зеленая масса листвы, поддерживаемая теряющейся въ глубинѣ колоннадой стройныхъ стволовъ, изъ-за которыхъ справа виденъ просвѣтъ на рѣку. Почва усѣяна довольно схематическимъ узоромъ травы и цвѣтовъ, контрастирующимъ съ совершеннымъ реализмомъ остального.

Требуется доказать принадлежность Паоло Учелло и [illegible]
«Поклоненіе волхвовъ» въ Берлинѣ, приписываемаго [illegible]



бы эта картина осталась за флорентинскимъ мастеромъ, то мы могли бы считать ее однимъ изъ раннихъ связующихъ звеньевъ между германизированной живописью сѣверной Италіи и чисто «латинской», тосканской «версіей» ея. Щегольская роскошь костюмовъ, богатство пейзажнаго мотива съ рѣкой, горами, высокой сосной, овцами, лошадьми и павлинами были бы сѣверными чертами, монументальный стиль выстроившихся барельефомъ фигуръ — достояніемъ Флоренціи. Но, къ сожалѣнію, обѣ эти картины, какъ и «Святой Георгій» (борющійся среди романтическихъ скалъ съ дракономъ) въ собраніи графа Ланскоронскаго въ Вѣнѣ, остаются загадками. Что онѣ относятся ко времени Учелло и что въ нихъ есть черты именно его пониманія вещей, въ этомъ нельзя сомнѣваться. Но откуда здѣсь эти сѣверные «романтическіе» мотивы? Или это просто сказывается общій «авантюрный» характеръ всей эпохи, въ достаточной степени выразившійся, напримѣръ, въ литературѣ? Или еще это слѣды пребыванія Учелло въ Венеціи[10], гдѣ уже красовались тогда (сгорѣвшія впослѣдствіи) фрески Джентиле, которыя должны были служить школой и откровеніемъ для цѣлаго ряда поколѣній?

За Паоло Учелло остаются, во всякомъ случаѣ, кромѣ Гоквуда, нѣсколько батальныхъ картинъ 1430-хъ годовъ (иллюстрирующихъ разные эпизоды одной битвы и находящихся нынѣ въ Уффици, въ Луврѣ и въ Лондонской національной галлереѣ) и фрески въ «Зеленомъ дворикѣ» монастыря при церкви Санта Марія Новелла. Во всѣхъ этихъ картинахъ мы, правда, уже не встрѣчаемъ того прелестнаго пейзажиста, съ которымъ мы только что познакомились, особенно по оксфордской картинѣ, но для исторіи пейзажа и онѣ представляютъ важный матеріалъ. Картины эти отличаются какой-то грузностью, въ нихъ опять пластическій элементъ играетъ преимущественную роль. Однако все же въ «Баталіяхъ» позади сражающихся развертываются по холмамъ пашни и поля, и лишь традиціонное темное (пострадавшее отъ времени?) небо мѣшаетъ иллюзіи пейзажной стороны. Кромѣ того, Учелло здѣсь старается передать глубину посредствомъ довольно наивныхъ пріемовъ: всевозможнаго оружія, «разложеннаго» по землѣ (имѣющей видъ совершенно гладкой плоскости), а также въ ракурсныхъ поворотахъ убитыхъ.

Поражаетъ еще въ «Баталіяхъ» отсутствіе опредѣленнаго освѣщенія — черта, вызванная, быть можетъ, желаніемъ придать картинамъ характеръ барельефовъ. «Неосвѣщенность» этихъ картинъ тѣмъ болѣе странна, что задачи освѣщенія какъ разъ въ эти же 1430 годы выступили на очередь и ими занимались [illegible] Липпи, Доменико Венеціано, фра Беато и, наконецъ,

[10] Послѣ того, какъ Учелло [illegible] помогалъ Гиберти въ изготовленіи [illegible] рельефовъ [illegible] дверей [illegible] пейзажныхъ и перспективныхъ мотивовъ [illegible] отправился въ Венецію, гдѣ работалъ подъ мозаиками фасада Санъ Марко приблизительно въ 1425—1432 годахъ. Въ эти же годы имъ были написаны, въ подражаніе скульптурѣ, гиганты-каріатиды, украшавшія входъ дома Виталіани въ Падуѣ. Кастаньо [illegible] въ Венеціи (будучи во Флоренціи въ 1430 году, онъ горько жаловался на [illegible]). Здѣсь, въ баптистеріи св. Марка, рѣзко выдѣляются [illegible] въ двухъ мозаикахъ, извѣстныхъ [illegible]

самъ Учелло. Однако въ стр[illegible]

«Кіостро Верде» Учелло взялся за такую зад[illegible]торой не [illegible] живописи [illegible] [illegible]ить ей [illegible] среди ужаса всемірнаго потопа молніи.

Несмотря на принятую болѣе ранними художниками этихъ стѣнъ [illegible] въ монохромной [illegible] тонѣ (отсюда и прозвище) [illegible] и Учелло мастеръ здѣсь не могъ [illegible] въ палитру. Самый лучъ молніи [illegible] указывать, насколько внимательно Учелло изображаетъ [illegible] громоздящіяся громады тучъ, въ синій ковчегъ [illegible] съ бурыми тѣнями. Посреди [illegible] между двумя [illegible] ковчега (эта несообразность явилась слѣдствіемъ стремленія [illegible] эпизода исторіи Ноя въ одно отдѣленіе подъ одинъ сводъ) мы видимъ почти затопленный розоватый островокъ, на которомъ растетъ одинокое дерево. Стволъ его опаленъ молніей, листву рветъ бѣшеный вихрь и [illegible] летятъ къ первому плану. На выступъ ковчега стараются взобраться послѣдніе обитатели земли, и каждая фигура бросаетъ рѣзко очерченную тѣнь на стѣну этого безконечно уходящаго въ глубину «сарая».



Школа фра Филиппо Липпи (Боттичелли?). Встрѣча Христа съ Предтечей въ пустынѣ. Берлинскій музей.

VII



Въ 1430-хъ годахъ появляются и первыя работы кармелита Липпи, любимца Козимо Медичи, знаменитаго своими похожденіями, окончившимися бракомъ съ монахиней, которую художникъ-монахъ похитилъ изъ монастыря [1]. Липпи до извѣстной степени и въ жизни, и въ живописи представляетъ контрастъ истинно святому Беато Анджелико. Все его искусство пропитано чувственностью; но, разумѣется, въ первой половинѣ XV вѣка чувственность могла выразиться лишь въ мистической нѣжности и въ восхитительной, хотя и робкой «свѣтскости». Естественно, что у «чувственника» пейзажъ долженъ быль играть болѣе значительную роль, нежели у болѣе отвлеченныхъ художниковъ. Липпи считается даже родоначальникомъ «жанра» въ живописи. Послѣднее сомнительно, ибо жанръ изображался еще въ XIV вѣкѣ (во фрескахъ Джотто и Амброджо [illegible]) а также въ цѣломъ рядѣ миніатюръ). [illegible] Липпи [illegible]

[1] [illegible]

пейзажи нѣсколько болѣе др[illegible]
Онъ снова громоздитъ [illegible]
теръ террасъ и амфитеатровъ. Но въ чемъ Липпи яв[illegible]
особеннымъ и передовымъ мастеромъ, такъ это въ томъ, что [illegible]
оживаетъ, одушевляется, принимаетъ непосредственное участіе [illegible]
требуемаго настроенія.

Липпи придалъ пейзажу характеръ какой-то идиллической молитв[illegible] чего-то уютно замкнутаго. На картинахъ [illegible] Это потому, что онъ не чувствовалъ [illegible] У Анджелико была [illegible] душа, и такой же кристальной чистоты его картины. Все [illegible] какъ бы вознесено въ небо, въ дивный свѣтъ и холодную [illegible] вершинъ. У него — любовь, спасеніе, подвигъ, гимны восхищенія, но [illegible] суетного, ничего «домашняго». Идиллическія ноты въ его твореніяхъ рѣдки, и въ нихъ онъ, быть можетъ, кается, какъ въ чемъ-то недостойномъ своей задачи. Это дѣйствительно искусство ангела, безполаго существа, которое вѣчно созерцаетъ Бога.

Въ искусствѣ Липпи также заключена чарующая молитвенность, однако черта эта присуща всей тогдашней культурѣ, всему ея гуманизму, еще не отказавшемуся отъ мистики христіанства, которая всего два вѣка назадъ была обновлена «новымъ Христомъ» — Франциском, и «новымъ Павломъ» — св. Доминикомъ. Во всякомъ случаѣ искусство Липпи отнюдь не ангельское, а насквозь человѣческое, и вотъ именно уютность и дѣлаетъ его человѣческимъ, близкимъ и теплымъ.

Уютность Липпи обнаруживается во всемъ, но однимъ изъ средствъ для передачи основного настроенія художника являются его «декораціи». Къ раннимъ его произведеніямъ принадлежитъ «Поклоненіе Младенцу» въ Флорентійской академіи и два варіанта того же сюжета — одинъ въ той же галлереѣ, другой въ Берлинской[21]. Это тѣ именно лѣсные пейзажи, которыхъ мы только что коснулись. Особенно прекрасенъ берлинскій варіантъ. Горизонтъ скрытъ скалистыми террасами, по которымъ растутъ тонкія сосны. Темно въ этомъ сказочномъ бору и жестко ходить по его ступенямъ, но зато чувствуется, что здѣсь полное уединеніе. Молчаніе и миръ. Лишь однообразно между каменными берегами журчитъ пробирающійся изъ тьмы потокъ. На первомъ планѣ небольшая дивно разукрашенная цвѣтами лужайка. На ея душистый свѣжій коверъ положила Дѣва Марія Священное Дитя — здороваго, свѣтлаго ребенка — и теперь молится Ему, молится за Него, хрупкая и милая, обреченная на вѣчныя страданія. Въ этомъ Божьемъ лѣсу, подъ бла-

---

Мы не можемъ согласиться съ тѣмъ, что картин[illegible] [illegible]

[illegible]

господствующими дланями добраго Бога Отца, спускающагося въ золотомъ окруженіи и съ самымъ пальцемъ Своего Сына, не страшно. Сюда пришелъ помолиться и почтенный старичекъ отшельникъ, здѣсь же стоитъ будущій товарищъ игръ Іисуса, Іоаннъ Предтеча.

Въ другихъ двухъ вариантахъ пейзажныя задачи менѣе ясны. Картины эти слишкомъ испещрены подробностями, менѣе сосредоточены въ эффектѣ, но въ «варіантѣ со св. Іеронимомъ» интересно прослѣдить, откуда появилась у Липпи самая идея такой лѣсной декораціи. На первомъ планѣ мы здѣсь видимъ, кромѣ Мадонны и Младенца, отдыхающаго и задумавшагося Іосифа. Поодаль изъ-за двухъ скалистыхъ кулисъ виднѣются коровы и оселъ; справа рѣзкимъ перспективнымъ сокращеніемъ уходитъ въ глубину стѣна руины, за которой, въ пару молящемуся св. Іерониму, Липпи поставилъ фигуру молящейся Магдалины. Еще дальше, за руиной, мы видимъ среди лѣса пастуховъ и стадо овецъ. Такимъ образомъ, на этотъ разъ мы имѣемъ передъ собой не «отвлеченное» поклоненіе Іисусу, а украшенное всевозможными деталями изображеніе «Рождества», такъ называемое «Presepe», на это указываетъ присутствіе Іосифа, двухъ животныхъ, руины и пастуховъ.

При этомъ насъ не должно удивлять, что Липпи изобразилъ окрестности Виѳлеема въ видѣ горнаго лѣса. Вспомнимъ, что одно изъ знаменитыхъ чудесъ св. Франциска произошло во время празднованія рождественской ночи именно среди лѣса — въ Греччіо. Въ лѣсной капеллѣ среди природы пожелалъ святой ознаменовать появленіе Спасителя. При огромномъ стеченіи народа онъ служилъ мессу передъ нарочно для того устроенными яслями, къ которымъ были приведены быкъ и оселъ. И вотъ во время службы одинъ изъ присутствующихъ увидалъ, что въ ясляхъ лежитъ живой лучезарный Младенецъ и что Францискъ нѣжитъ и лобзаетъ его. Отсюда и пошло это «елочное» настроеніе при изображеніяхъ и празднованіи Рождества. Это празднованіе Рождества въ лѣсу должно было найти себѣ древнѣйшіе отклики въ сердцахъ людей, таившіеся еще со временъ язычества, когда въ лѣсахъ праздновался поворотъ къ веснѣ, преодолѣніе зимы и смерти.

Но и кромѣ того лѣсъ на картинахъ Липпи является знаменательнымъ показателемъ. Въ глухихъ среднихъ вѣкахъ лѣсъ былъ олицетвореніемъ всякаго ужаса. Здѣсь таились и настоящія опасности: разбойники, мародеры, дикіе звѣри и змѣи, здѣсь же въ представленіи суевѣрныхъ людей обитала всякая нечистая сила: чародѣи, лѣшіе, драконы. Въ голову тогда не приходило любоваться лѣсомъ, его опасной мглой, его предательски заманивающей далью. Но съ XIII—XIV вѣковъ природа въ цѣломъ становится, благодаря прогрессу культуры, менѣе опасной, и пребываніе въ лѣсу становится доступнымъ не только для вооруженныхъ воиновъ или бичующихъ себя аскетовъ, но и для мирнаго, не чуждаго радостей жизни горожанина. Прежде выходили гулять только у самыхъ городскихъ стѣнъ, подъ охраной военныхъ башенъ.



Фра Филиппо Липпи. Поклоненiе Младенцу Христу. Берлинскiй музей

теперь зачитываются восхваленiями пустыни у Петрарки, заражаются его восторгомъ передъ горами и лѣсами, радуются, что можно уйти къ милой душистую здоровую полную яркой жизни природу уже не [illegible]

[illegible] грѣховъ, но и для земного наслажденія. Во [illegible] перемѣны взглядовъ и отражаютъ «лѣсныя» картины Липпи [22].

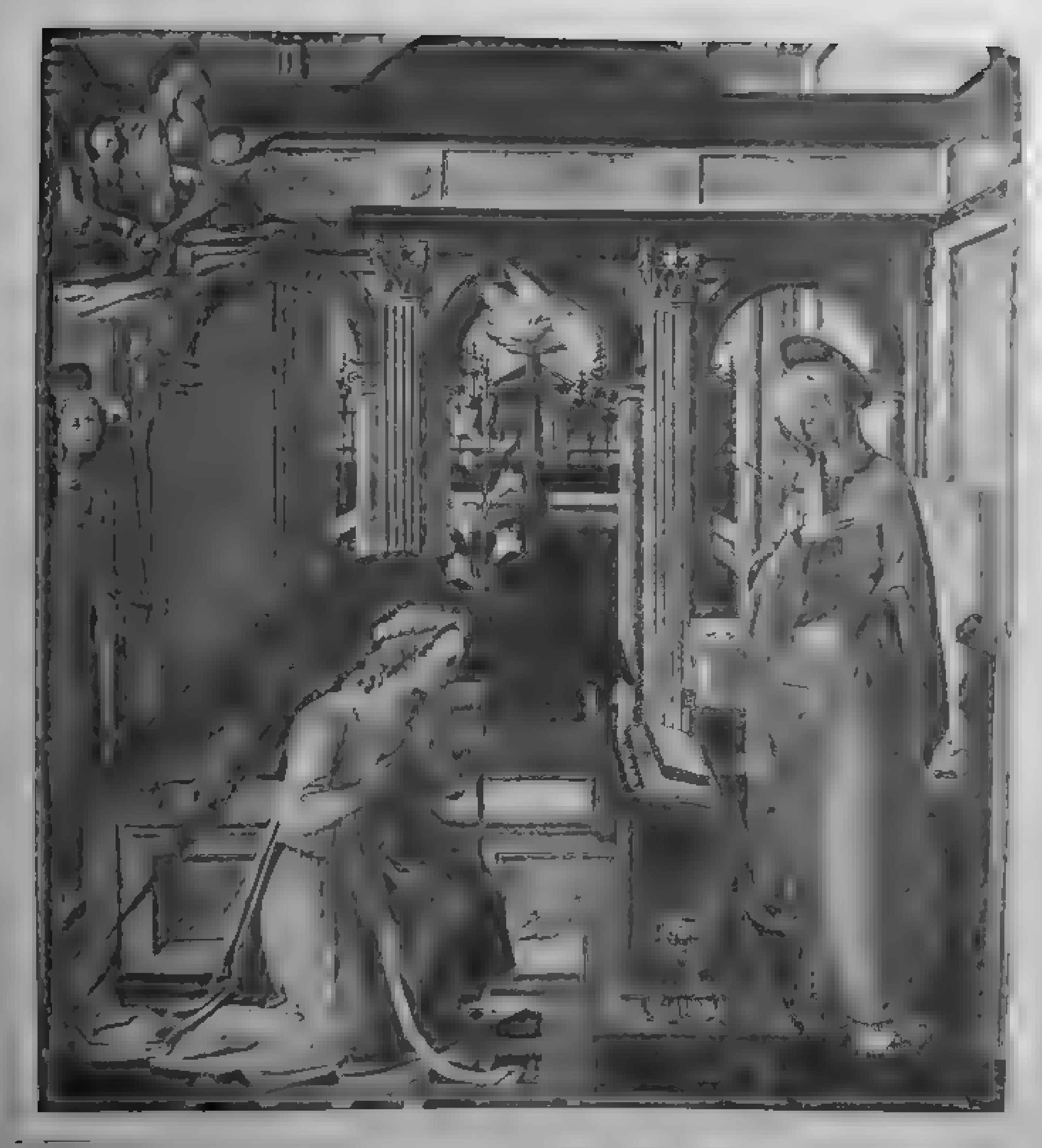
Эта прелесть жизни въ лѣсу нашла себѣ яркое выраженіе и въ замѣчательной картинѣ Берлинскаго музея, также считавшейся когда-то произведеніемъ Липпи. Картина изображаетъ повѣствуемое въ апокрифахъ посѣщеніе въ пустынѣ Іоанна Крестителя Христомъ. Ничего суроваго и мрачнаго [illegible] этой картинѣ нѣтъ. Изящные отроки привѣтствуютъ другъ друга въ [illegible] кудрявой молодой рощи, ступая босыми ножками по весеннимъ цвѣтамъ. Дѣйствіе [illegible] происходитъ недалеко отъ того мѣста, гдѣ они встрѣтились и [illegible] видны мягкія очертанія тосканскихъ холмовъ. Среди рощи журчатъ [illegible] и граціозныя лани, точь въ точь какъ на византійскихъ мозаикахъ, [illegible] склонились къ темной водѣ. Кто авторъ этой картины? Вся ея композиція носитъ отпечатокъ юности. Первыя движенія фигуръ выдаютъ 60-ые или 70-ые годы XV вѣка. Сходство картины съ оксфордской охотой [illegible] Жестокій [illegible] не написалъ бы этихъ элегантныхъ склоненій въ фигурахъ Іосифа и Маріи, идущихъ вслѣдъ Сыну, этихъ изящныхъ тонкихъ ногъ Крестителя. Но и Липпи не сумѣлъ бы передать эту кудрявость деревьевъ и [illegible] Неловкость техники при [illegible] задачи указываетъ, какъ намъ кажется, на юнаго художника. Съ цѣлымъ онъ справился превосходно, но ему не хватило еще умѣнья на отдѣлку. Весьма возможно, вѣроятно, что писалъ эту картину лучшій ученикъ Липпо Липпи Сандро Боттичелли [23].

Къ картинамъ «Поклоненіе» примыкаетъ и другая, оспариваемая у Липпи картина «Рождество», хранящаяся въ Луврѣ и происходящая изъ монастыря св. Маргариты въ Прато. Большинство изслѣдователей стремятся приписать эту картину его ученику фра Диаманте. И дѣйствительно, она также рѣзче грубѣе произведеній самого мастера. Любопытно, что [illegible] здѣсь исчезъ по

По времени написанія «лѣсныя» картины Липпи почти совпадаютъ съ «лѣсной» картиной мастера Франке, котораго мы уже коснулись въ своемъ мѣстѣ (стр. 260) и почти невозможно допустить, что оба произведенія не находились въ какой-либо зависимости другъ отъ друга. Тема и настроеніе [illegible] Франке и Липпи, здѣсь [illegible] однихъ тѣхъ совпаденій, которыя знакомы каждому, кто занимался исторіей искусства. [illegible] искусствѣ [illegible] по [illegible] такимъ же обаяніемъ ученія св. Франциска и [illegible] Если же мы сравнимъ [illegible] Франке съ картиной Липпи, то увидимъ, что [illegible] картина Франке [illegible] характеръ [illegible] сѣверной живописи [illegible] Мастеръ [illegible]

и онъ его передалъ очень наивными средствами, пропуская многое существенное и увлекаясь ненужнымъ. Въ произведеніяхъ же итальянца чувствуется «прочное» художественное построеніе и твердая воля. Рядомъ съ сентиментальными мотивами [illegible] Пожалуй, даже архаизмъ террасообразной постройки выражаетъ не слабость мастера, а [illegible] довательно проведенную систему. Онъ закрываетъ горизонтъ и тѣснитъ все, чтобы [illegible] путь лѣсную замкнутость.

[illegible] что Сандро Боттичелли является передъ нами виртуознымъ мастеромъ съ самаго [illegible] своей дѣятельности. Или же мы видимъ въ [illegible] умѣлое изъ его произведеній? Во всякомъ случаѣ, [illegible] красной, влажной густотой, чтобы можно было отдать ее, правда, искусному, но всегда нѣсколько мертвенному подражателю Сандро — Селлайо.



Фра Филиппо Липпи. Благовѣщеніе. Мюнхенъ, Старая Пинакотека.

зато подробно разработана руина, служащая пристанищемъ для Святого Семейства. Усердно вырисованы живописныя стѣны старыхъ крѣпостей и самый городъ, озеро и линія горъ. При этомъ нѣкоторыя детали опять таки [illegible] комъ хороши для [illegible]. Какъ геніально придумано, напримѣръ, круглое

рѣзные ангелы надъ Святымъ Семействомъ, какъ прекрасно панно на стѣнѣ, сложенная изъ строго отчеканенныхъ каменныхъ кусковъ, сколько любви къ природѣ сказывается въ изображенiяхъ ящерицы, пучковъ и различныхъ травъ, птички, усѣвшейся на вставленной въ стѣну жерди [illegible] доходящей до [illegible]. Краски пестрыя, [illegible] приведены въ гармонiю, [illegible] все залито свѣтомъ, а въ изображенiи неба сдѣлана попытка передать озаренiе облаковъ яркимъ фантастическимъ свѣтомъ. Поразителенъ еще и тотъ иллюзорный реализмъ, съ которымъ написана фляга св. Iосифа, положенная у самаго края картины. Духъ Липпо Липпи, его композицiонные прiемы, его реализмъ отразились въ этой картинѣ, но въ цѣломъ и она выдаетъ болѣе позднее происхожденiе, нежели «Adorazione» въ Флорентинской академiи и въ Берлинѣ, приблизительно 1460-ые годы, когда Липпи выработалъ себѣ свою [illegible] мягкую и въ то же время величавую манеру, свой грандiозный стиль. Въ этой же луврской картинѣ поражаетъ скорѣе пренебреженiе къ стилю, все пожертвовано случайностямъ реализма, что и сообщаетъ картинѣ слегка германскiй оттѣнокъ.

Самъ Липпо Липпи въ дальнѣйшихъ документально достовѣрныхъ своихъ работахъ (точная хронологiя его работъ начинается съ луврской Мадонны 1439 года) удѣляетъ все меньше и меньше мѣста пейзажу и вообще сценарiю и все свое вниманiе сосредоточиваетъ на драматизацiи дѣйствiя или на выработкѣ своихъ изумительныхъ типовъ. Къ нимъ мы еще обратимся впослѣдствiи, но сейчасъ мы должны отмѣтить рядъ прекрасныхъ, хотя и не бросающихся въ глаза «декорацiй» и въ позднемъ творчествѣ Липпи. Въ рядѣ картинъ на тему «Благовѣщенiе» Липпи создаетъ очаровательные архитектурные ансамбли, достойные вполнѣ современника Брунеллески и Микелоццо.

Особенно прелестна, уютна и въ то же время полна монастырской строгости мраморная комната Марiи на картинѣ въ Мюнхенской Пинакотекѣ, открывающаяся тремя невысокими аркадами на густо заросшiй травою дворикъ, за парапетомъ котораго расположенъ совершенно замкнутый питомникъ съ юными деревцами. Склонившiй колѣно ангелъ держитъ длинный стебель съ бѣлыми лилiями, а у приступки налоя Марiи поставленъ хрустальный сосудъ съ [illegible] розами. Въ картинѣ капеллы Мартелли (въ флорентинской церкви S. Lorenzo) комната Марiи превратилась въ высокiй залъ, который выходитъ своими арками на поросшiй травою дворъ, тянущiйся между двухъ высокихъ зданiй, изъ которыхъ правое залито свѣтомъ, а лѣвое остается въ тѣни. Вдоль стѣны свѣтлаго дворца въ фонѣ тянется [illegible] виноградника. За небольшой рощей, образуемой молодыми деревцами, [illegible] дальнiя городскiя постройки.

Очаровательна декорацiя и на небольшой [illegible] изображающей «Благовѣщенiе». Здѣсь мотивъ очень [illegible] но именно этотъ примѣръ лучше всего характеризуетъ [illegible]

художниками. И у Беато, и у Липпи Ма[illegible]
дома, выходящемъ въ садъ. Но чи[illegible]
сообщаютъ монастырское настрое[illegible]
ленности, близкихъ къ аскезѣ. И [illegible]
обыкновенной дѣвушкѣ стало бы [illegible]
и не обжитомъ домѣ. У Липпи на [illegible]
[illegible]
этомъ живой, согрѣтый человѣческой [illegible]
[illegible]
[illegible] Картина, вѣроятно, относится къ [illegible] 1440-хъ [illegible]

Благовѣщеніе въ одной изъ фресокъ въ [illegible] послѣднимъ годамъ творчества великаго художника [illegible] ступень его эволюціи и въ то же время даетъ представленіе [illegible] сдѣланномъ флорентинской живописью. Здѣсь уже появляется монументальность новаго типа — вполнѣ свѣтскаго и роскошнаго. Марія изображена сидящей въ открытой лоджіи богатаго ренессансного дворца. Дворецъ представленъ во весь ростъ на самомъ первомъ планѣ, и для того, чтобы его умѣстить въ назначенное пространство, Липпи позволилъ себѣ несообразность въ пропорціяхъ, не бросающуюся, впрочемъ, въ глаза благодаря достигнутой монументальности общаго впечатлѣнія. Изъ тихой кельи, изъ уютнаго дома Дѣва Марія переведена теперь въ палаццо, достойный будущей Царицы Небесной и дочери рода Давидова. Мощеный цвѣтными плитами дворъ и небольшой садъ, состоящій изъ газоновъ, замыкаются стѣной съ воротами, выходящими на лѣсистый пригорокъ. Сама Марія изъ хрупкой, тонкой, стыдливой дѣвушки превратилась въ элегантную даму, повернувшуюся элегантнымъ тѣлодвиженіемъ къ божественному вѣстнику. Архангелъ не рѣшается войти въ келью и издали, стоя во дворѣ на колѣняхъ, робко произноситъ свою рѣчь передъ Царицей[24].

Въ томъ же соборѣ мы видимъ и послѣднюю разработку Липпи темы Рождества[25]. Здѣсь исчезъ совершенно [illegible]. Вмѣсто него съ величайшимъ усердіемъ разработана «руина», и мѣстами передача ея стѣнъ, обломковъ, торчащихъ изъ нея строеній сдѣлана съ стараніемъ «специалиста мертвой натуры». Между

[24] Къ изображеніямъ «Благовѣщенія» Липпи примыкаетъ [illegible] композиція мастера — [illegible] въ Флорентинской академіи, изображающая ангела, [illegible] Маріи, [illegible] Габріэль [illegible] въ рукѣ [illegible] которыя такъ любилъ [illegible] Липпи [illegible] картинѣ «Коронованіе Богородицы» [illegible] грустной торжественностью. [illegible]

[illegible] пустая комната [illegible]

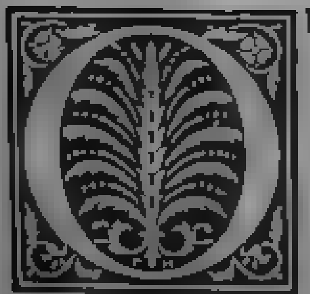
[25] Фреска [illegible] «Рождество» [illegible]

стѣнами приткнутъ соломенный навѣсъ съ плетеной изгородью, изъ-за которой высовываются быкъ и оселъ. За задней стѣной развалины съ ея открытыми въ пустоту окнами видна одна суровая, загораживающая весь горизонтъ скала. Умилительность Липпи (ему принадлежитъ во всякомъ случаѣ самая идея картины) превратилась здѣсь въ монументальность, доходящую до суровости, до чего-то строгаго и жестокаго, напоминающаго Мантенью. Монументальнымъ величіемъ отличаются и всѣ остальныя «декораціи» позднихъ фресокъ мастера въ соборахъ Сполето и Прато: суровая скалистая «Ѳиваида», служащая фономъ для «Успенія Богородицы», далекая холмистая равнина, надъ которой происходитъ «Апоѳеозъ» Маріи въ соборномъ сослуженіи всѣхъ силъ небесныхъ (обѣ фрески въ Сполето), колонный залъ въ картинѣ «Похороны святого Стефана», джоттовски поражающія своимъ (умышленнымъ?) архаизмомъ сценаріи въ сюжетахъ изъ жизни того же святого и Іоанна Крестителя.



Таддео ди Бартоло. Успеніе Пресвятой Богородицы [illegible]

VIII



ОБРАТИМСЯ теперь къ современникамъ Липпи, Уччелло и Мазаччо художникамъ въ другихъ областяхъ Италіи. И прежде всего взглянемъ на живопись сосѣдки-соперницы Флоренціи — Сіены.

Мы уже говорили о томъ, что послѣ несчастій, обрушившихся съ середины XIV вѣка на Сіену, [illegible] искусства здѣсь [illegible] и замерло. Самые передовые въ живописи сіенцы сдѣлались теперь вдругъ отсталыми и какъ будто [illegible]. По духовнымъ [illegible] до самаго конца

* Мы [illegible] говорить здѣсь о [illegible] Флоренціи [illegible] родился въ 1467 году [illegible] въ этомъ случаѣ, мы никакъ не можемъ согласиться съ причисленіемъ этого художника [illegible] во Флоренціи [illegible] въ 1490 [illegible] человѣка [illegible] полнотою и увѣренностью, то нужно допу-

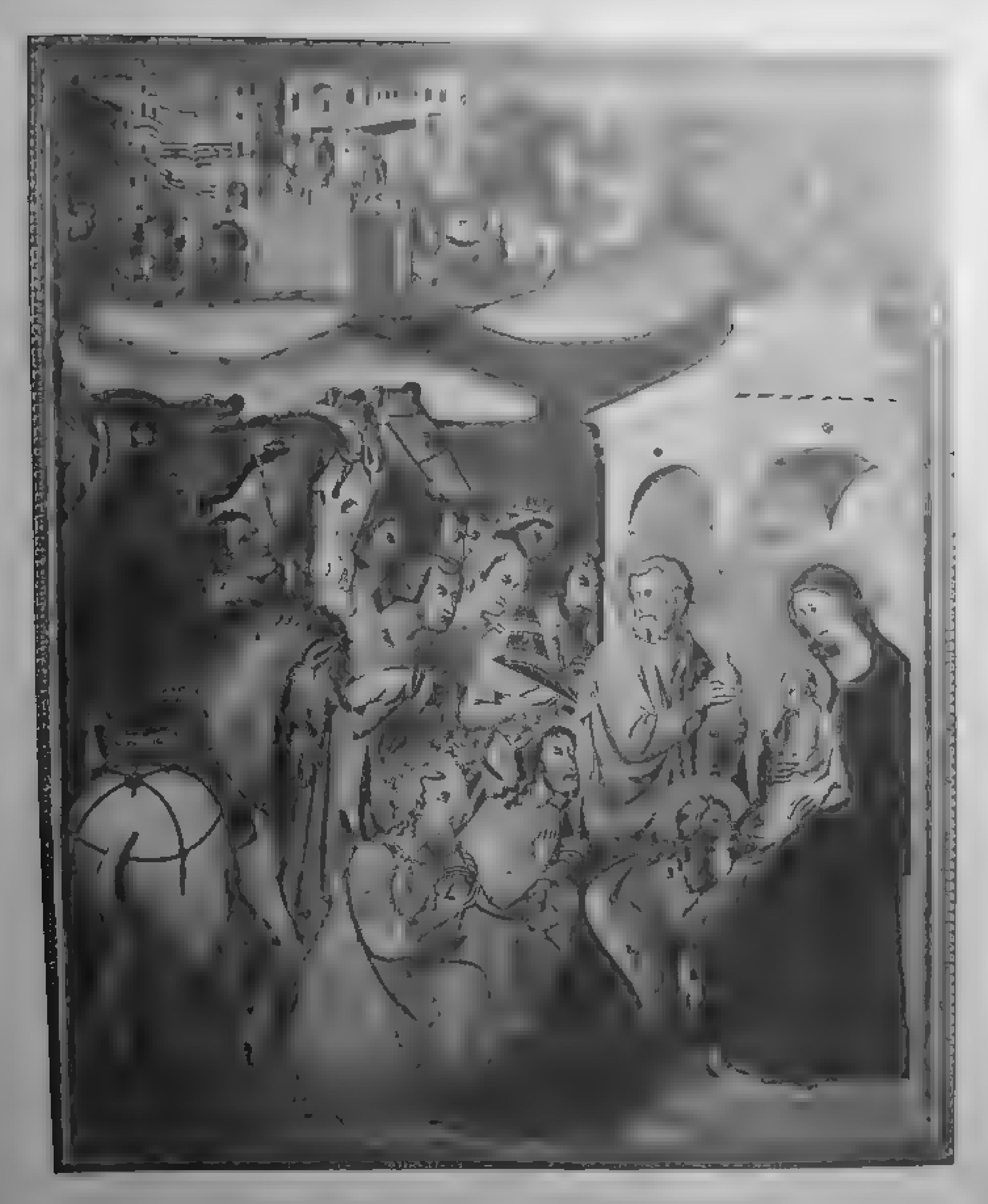
XV столѣтія не носитъ провинціальнаго, сентиментальнаго характера. Скорѣе обнаруживается что-то умышленное, какое-то сантиментальное отлыниванье, нежеланіе разстаться съ прошлымъ, съ тѣмъ прошлымъ, въ теченіе котораго родной городъ переживалъ свою самую счастливую и славную пору.

Школа сіенцевъ въ смыслѣ техники, въ смыслѣ сосредоточенія всевозможныхъ рецептовъ продолжаетъ при этомъ стоять на прежней высотѣ и даже идетъ впередъ. Нигдѣ не владѣютъ такими глубокими, сверкающими, точно витро, красками, не умѣютъ такъ искусно золотить и покрывать золотые фоны хитрыми узорами, какъ въ Сіенѣ. Нѣжными и прозрачными глазурями продолжаютъ работать иконописцы, накладывая ихъ съ чисто подвижническимъ терпѣніемъ одну на другую, и это въ то время, когда во Флоренціи Мазаччіо вводитъ уже болѣе простой способъ письма. А сноровка, вырабатанная на быстрой (поневолѣ) фресковой живописи, доходитъ до виртуозной работы а [illegible] prima. Фреска вообще рѣдкость въ Сіенѣ XV вѣка, но и фрески здѣсь узорчаты, тщательно выписаны и окутаны нѣжной свѣтотѣнью. Ничего подобнаго [illegible] Доменико ди Бартоло, этимъ «голландскимъ» картинамъ итальянскаго кватроченто, остальная Италія не создала и не могла создать.

Основной чертой сіенскихъ живописцевъ второй половины XIV вѣка и всего XV столѣтія является (и это въ связи со сказаннымъ вполнѣ понятно) какой-то индифферентизмъ къ природѣ и упорное соблюденіе разъ установленныхъ иконографическихъ формулъ. Самые даровитые художники отступаютъ отъ нихъ и обновляютъ ихъ лишь робко, нерѣшительно, не желая обратиться къ природѣ, ставшей со дней Джотто главной школой флорентинцевъ и бывшей такой же школой для Мартини и Лоренцетти. Прекрасный живописецъ Бартоло ди маэстро Фреди, родившійся около 1330 года, въ дни полнаго расцвѣта Лоренцетти, и сдѣлавшійся самостоятельнымъ мастеромъ въ 1360-хъ годахъ, но ничего новаго въ сравненіи съ Симоне Мартини или Липпо Мемми картины его не обнаруживаютъ. Правда, въ своей картинѣ «Поклоненіе волхвовъ» онъ рѣшается на очень хитрую и сложную композицію, но [illegible] сгруппированные персонажи безжизненны, а пейзажъ состоитъ [illegible] точно на товарномъ столѣ скругленныхъ массъ, съ ребяческими [illegible] зданіями на вершинахъ, прямо далекъ. Въ другихъ произведеніяхъ [illegible] только повторяетъ знакомые сцены, заимствованные [illegible] павильоны на [illegible] жердяхъ или граненыя скалы [illegible]. В [illegible] этомъ господствуетъ золотой фонъ.

статъ, что и все предыдущее творчество его было [illegible] Между тѣмъ [illegible] значеніе національной гордости. Неубѣдительной

представляется и атрибуція Пезелло картины [illegible] 1908; Corrado Ricci, [illegible]



[illegible] мастера Фреди. Поклонение волхвов [illegible]

Его ученикъ Таддео ди Барт[illegible] (13[illegible] — 142[illegible]) [illegible] съ золотымъ фономъ, несмотря н[illegible] [illegible]. Его прекрасныя сказочныя фр[illegible] [illegible] полны драматическаго оживленія [illegible] многобашенный городъ (вольныя репродукт[illegible] [illegible] ляющіися на золотой зарѣ прямо [illegible] М[illegible] Богородицы» не означаетъ никакого шага впередъ [illegible] декораціи Амброджо Лоренцетти. Еще архаичнѣе [illegible] Андреа Ванни[38] и Лука Томе. Всюду и у нихъ золотой [illegible] обстановки или повтореніе однѣхъ и тѣхъ же формулъ [illegible] славнымъ поколѣніемъ первыхъ сіенскихъ мастеровъ, Дуччо, Симоне, Мемми, обоихъ Лоренцетти, но съ той поры не развитыхъ, не совершенствован[illegible] ныхъ, не освѣженныхъ.

Положеніе мѣняется почти незамѣтно и въ первыхъ годахъ XV вѣка. Очень красивый по краскамъ, нѣжный и поэтичный художникъ Сассетта[39], авторъ чарующаго алтарнаго образа въ Ашано «Рождество Богородицы», которое мастеръ представилъ въ уютной обстановкѣ сіенскаго патриціанскаго дома. Передъ нами гладкія, чистыя стѣны подъ сверкающими золотыми сводами, узорчатый полъ, выходы на лоджію и въ небольшой садикъ. Но для времени фра Беато картина слишкомъ полна недочетовъ въ рисункѣ, въ перспективѣ. Совершенно наивны и пейзажи Сассетты въ сценахъ житія св. Антонія. Еще поразительнѣе отсталость другого сіенца, прелестнаго благочестиваго Сано ди Піетро (1406—1481), оставшагося вѣрнымъ готическому иконописному стилю. У него пейзажъ чаще всего отсутствуетъ совершенно и замѣненъ всевозможными ухищреніями золотыхъ узоровъ. Когда же Сано рѣшается писать пейзажъ, то онъ создаетъ какіе-то «очаровательные курьезы», какъ бы предназначенные для иллюстраціи уютныхъ дѣтскихъ книжекъ. Такова, напримѣръ, предэлла съ легендой святого Іеронима пустынника въ Луврѣ, полная поэтическаго чувства, но также и ребяческихъ несообразностей, поражающихъ въ художникѣ, современномъ Мазаччіо и Липпи. Лишь превосходное, изумительное, прямо «по-китайски» тщательное исполненіе и извѣстная изощренность красочныхъ сопоставленій выдаютъ принадлежность мастера къ кватроченто[40]. Такимъ же архаикомъ представляется намъ и третій крупный сіенецъ первой половины XV вѣка — Джіованни ди Паоло (1403—1482).

[38] См. [illegible] «Andrea Vanni» въ [illegible] Magaz[illegible] [illegible]

[39] Литература о Стефано ди Джіованни, по прозванію Сассетта (1392—1450) [illegible]

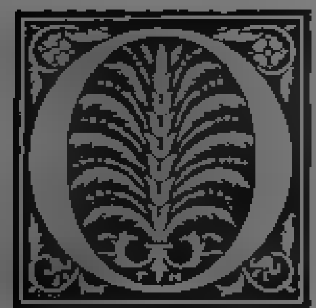
[illegible] S. Ans[illegible] [illegible] XII [illegible]

[40] Любопытно отмѣтить, что тѣмъ же [illegible] [illegible]



Сано ди Пьетро. Легенда святого Іеронима. Парижъ, Лувръ

IX.



ТСТАЛОСТЬ Сано Джованни и другихъ сіенскихъ кватрочентистовъ должна поражать тѣмъ болѣе, что имъ не нужно было обращаться къ Флоренціи, чтобы научиться видѣть міръ болѣе «передовымъ» образомъ. У нихъ же на родинѣ, въ Сіенѣ, работали одновременно съ ними двое художниковъ, создавшихъ въ концѣ 1430-хъ и въ началѣ 1440-хъ годовъ поразительный циклъ фресокъ, украшающій стѣны городской больницы: Доменико ди Бартоло[31] и Пріамо делла Кверча (умеръ въ 1454 году). Послѣдній, впрочемъ, является скорѣе подражателемъ первому.

Мы ничего не знаемъ о Доменико какъ личности, но произведенія его говорятъ за то, что это былъ большой художникъ, обладавшій энтузіастско-внимательнымъ отношеніемъ ко всему, что производило неисчерпаемымъ потокомъ его время. Среди робкаго, архаическаго искусства Сіены поражаютъ его смѣлый размахъ, его передовыя знанія. Для украшенія больницы della Scala онъ не могъ придумать болѣе подходящихъ сюжетовъ, нежели тѣ, что изображаютъ всевозможныя дѣла милосердія. Въ этихъ внушительныхъ композиціяхъ попечители больницы должны были черпать постоянные примѣры, а призрѣваемые и больные (до сихъ поръ лежащіе въ [illegible] Pellegrinaio среди ея роскошныхъ стѣнъ) имѣли постоянно развлеченіе и утѣшеніе. Нашему времени не совсѣмъ понятна идея [illegible] декоровки палаты, но эта идея прекрасна. И даже теперь [illegible] чтобы залъ Доменико очистили отъ [illegible]

[31] О Доменико ди Бартоло (родился въ 140[illegible] [illegible] умеръ послѣ 1444 года) см. F. Mason Perkins, [illegible] въ «Rassegna d'Arte», [illegible]



присутствіе ихъ здѣсь, отвлекая вниманіе отъ картинъ, нѣсколько мѣшаетъ эстетическому наслажденію фресками. Сопоставленіе трагической обстановки человѣческихъ страданій съ праздничной красотой искусства настраиваетъ художественнаго посѣтителя на особый, можно бы сказать, «сверхъ-эстетическій» ладъ.

Въ своемъ мѣстѣ мы еще вернемся къ тому богатому бытовому содержанію, которое представляютъ собой эти первыя «натуралистическія» жанровыя картины въ исторіи искусства. Сейчасъ же насъ интересуетъ лишь одинъ сценарій. И вотъ именно въ смыслѣ декораціи фрески Доменико представляютъ собою не только роскошные ансамбли, но вмѣстѣ съ тѣмъ и первыя грамотно разрѣшенныя перспективныя задачи такой значительности. Равныхъ имъ въ этомъ отношеніи не найти во всемъ дошедшемъ до насъ творчествѣ первой половины XV вѣка. Ошибки встрѣчаются лишь въ пропорціяхъ, въ относительныхъ размѣрахъ зданій и фигуръ, причемъ бросается въ глаза, что зданія нѣсколько мелки. Однако, послѣдняя черта объясняется желаніемъ художника вмѣстить въ предоставленное пространство возможно большую часть каждаго отдѣльнаго архитектурнаго памятника. Еще не наступило время, когда развитое чувство показало возможность пользоваться для декоративныхъ цѣлей фрагментами. При этомъ часть декораціи Доменико — фантазія и композиція, часть же — несомнѣнныя ведуты съ натуры.

Фантастическія архитектуры сочинены и писаны человѣкомъ громадныхъ знаній и тонкаго вкуса. Особенно хороша фреска, гдѣ папа даруетъ грамоту объ основаніи госпиталя. Сцена происходитъ въ богатѣйшей залѣ съ двумя этажами трибунъ, покоящихся на рядѣ граціозныхъ колоннъ. Залъ выходитъ на лоджію, за которой въ симметрическомъ расположеніи видны восьмиугольная бесѣдка на аркахъ и всевозможныя зданія, совершенно закрывающія небо. При этомъ прелестна смѣсь ренессансныхъ формъ съ готикой. Но вѣдь сыну Сіены эта смѣсь была чѣмъ-то роднымъ, весь знаменитый соборъ есть подобная «симфонія» какъ будто враждебныхъ, но на этотъ разъ музыкально примиренныхъ началъ. Подобно собору, фреска Доменико испещрена орнаментами и все же эта пестрота смягчена общимъ тономъ, въ которомъ преимущество дано сѣрымъ и бурымъ оттѣнкамъ.

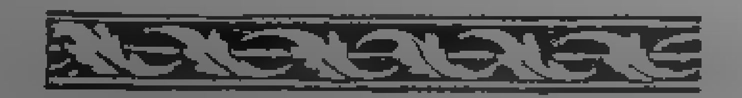
Еще поразительнѣе въ архитектурномъ смыслѣ фреска, изображающая начало постройки госпиталя. Съ полнымъ мастерствомъ Доменико справляется съ трудной задачей. По сюжету ему надлежало изобразить справа лѣса строющагося зданія, и это какъ будто должно было нарушить праздично-парадный характеръ, достичь который онъ поставилъ себѣ цѣлью. Но мастеръ преодолѣлъ трудность. Лѣса отчасти замаскированы фигурами и расположены въ изысканной архитектурной гармоніи въ симметріи съ рядами арками слѣва. Весь же фонъ занимаетъ высокое, легкое и вмѣстѣ съ тѣмъ массивное восьмигранное сооруженіе, родъ башни-храма...



Доменико ди Бартоло. Расширеніе госпиталя. Фреска въ „Spedale della Scala

являющееся примѣръ гармонической связи готики съ ренессансомъ. По балконамъ и галлереямъ этого зданія разгуливаютъ люди, не имѣющіе никакого отношенія къ сюжету и лишь служащіе какъ бы живымъ орнаментомъ къ архитектурѣ.

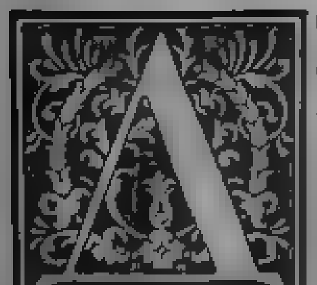
Совершенной неожиданностью являются двѣ фрески Доменико въ госпиталѣ, рисующія намъ, на сей разъ безъ прикрасъ, внутренности современныхъ зданій въ томъ видѣ, въ какомъ они были въ его время. Это первые настоящіе «портреты» intérieur'овъ въ итальянской живописи, совпадающіе по времени съ первыми же реалистическими intérieur'ами въ Нидерландахъ («Комната супруговъ Арнольфини» Яна ванъ Эйка). Мы уже видѣли зачатки ведутъ у Симоне Мартини, у Джотто, у Таддео ди Бартоло, но нигдѣ эти ведуты не были точными «реалистическими» копіями съ дѣйствительности. Обыкновенно передавался, въ существенныхъ чертахъ, въ своихъ типичныхъ особенностяхъ, лишь какъ бы символъ данной мѣстности или зданія. Четыре колонны подъ фронтономъ были для Джотто достаточнымъ напоминаніемъ объ античномъ храмѣ въ Ассизи. Нѣсколько башенъ на холмахъ обозначаютъ у Симоне Мартини городъ. Всякій понималъ въ чемъ дѣло, и этого было достаточно. Доменико отваживается представить то, что каждый могъ бы сравнить тутъ же, и замѣчательно, что до сихъ поръ его попытка представляется удавшейся. Особенно хороша фреска Доменико, гдѣ на первомъ планѣ происходитъ омовеніе ногъ. Въ фонѣ за фигурами мы видимъ стѣну, идущую въ строгой параллельности съ поверхностью фрески. Эта стѣна расписана орнаментами ранняго готическаго стиля, уже чуждаго времени Доменико, и одно это является доказательствомъ того, что мастеръ прямо скопировалъ всю декорацію съ натуры. Покой перекрытъ деревяннымъ раскрашеннымъ потолкомъ на стропилахъ. Посрединѣ открывается арка, а за ея желѣзной ажурной рѣшеткой видна длинная палата (та самая, гдѣ теперь фрески?), въ глубинѣ которой рѣзко свѣтится окно, разсѣивающее холодные лучи по стѣнамъ и потолку. Тема настолько трудная и смѣлая, что она могла въ началѣ XIX вѣка поразить новизной (въ аналогичной картинѣ Гране) нашего Венеціанова[32].



[32] Другая «декорація-портретъ» имѣется въ сценѣ «Раздачи одеждъ». Сцена эта представляетъ готическій дворъ съ алтаремъ, поставленнымъ у одной изъ стѣнъ, и съ видомъ черезъ открытыя ворота на порталъ церкви и на улицу. — Декораціи въ фрескахъ Пріамо делла Кверча менѣе убѣдительны, хотя и содержатъ много прелестныхъ деталей. Онѣ скорѣе представляютъ собою сложныя перспективныя задачи. И въ нихъ прелестна смѣсь готики съ нѣжными формами возрожденія. — Заслуживаетъ еще вниманія чистая орнаментика вокругъ главныхъ сюжетовъ госпитальныхъ фресокъ, — орнаментика, частью исполненная въ характерѣ trompe l'oeil'я.

Братья Санъ Северино. Проповѣдь Іоанна Крестителя въ пустынѣ. Церковь Святого Іоанна въ Урбино.

X



ОМЕНИКО ди Бартоло стоитъ одинокой фигурой въ искусствѣ Сіены. Живописцы, явившіеся послѣ него (если не считать временно подпавшаго подъ его вліяніе Кверчіа) принадлежали опять къ архаикамъ или по крайней мѣрѣ къ художникамъ, отстающимъ отъ главныхъ теченій времени. Умбрійская живопись, напротивъ, дала въ теченіе всего XV вѣка почти непрерывающійся рядъ великолѣпныхъ мастеровъ, сыгравшихъ выдающіяся роли въ развитіи не только локальныхъ провинціальныхъ школъ, но и самой флорентійской живописи, которую можно бы, въ противоположность имъ, назвать столичною. Въ Умбріи и въ сосѣднихъ Маркахъ не замѣчается подобнаго сосредоточенія силъ въ одномъ мѣстѣ. Всѣ значительные города дали хорошихъ или даже

первоклассныхъ мастеровъ, причемъ многіе изъ этихъ художниковъ большую часть жизни провели за предѣлами родины, распространяя добытый опытъ и достигнутое мастерство по всей Италіи.

Съ однимъ изъ главныхъ умбрійцевъ мы уже познакомились въ лицѣ самого Джентиле да Фабріано. Но чрезвычайно интересными по своей жизненности художниками представляются и современники Джентиле, оба брата Лоренцо и Якопо Салимбени изъ Санъ Северино *), работавшіе и на своей родинѣ, и въ Фабріано, въ Фолиньо, въ Кальи, въ Пезаро и въ Урбино. Ихъ наиболѣе значительная работа — роспись оратoрія св. Іоанна въ Урбино — окончена въ 1416 году, т. е. одновременно съ тѣмъ, когда Джентиле насаждалъ свое изысканное искусство въ Венеціанской области.

Съ искусствомъ Джентиле (которое, несомнѣнно, было извѣстно братьямъ Салимбени) сближаютъ ихъ живопись не только техническія особенности, но и отраженіе въ ихъ творчествѣ пріемовъ сѣверныхъ (ломбардскихъ и французскихъ) миніатюристовъ, а также склонность къ сложнымъ и пестрымъ композиціямъ. Но рядомъ съ аристократомъ и поэтомъ Джентиле братья Салимбени представляются все же провинціалами. Имъ чуждо понятіе о пропорціяхъ, о перспективѣ, о логическомъ распредѣленіи свѣта. Въ ихъ композиціяхъ много прямо карикатурнаго и нелѣпаго. Зато заслуживаетъ уваженія ихъ рѣшительность. Они берутся за все, перегружаютъ свои композиціи подробностями, а также стараются передать въ фонахъ требуемый сюжетомъ характеръ мѣстности, — явленіе въ то время еще рѣдкое. Такъ въ сценѣ, гдѣ изображено крещеніе народа, они пересѣкаютъ всю фреску узкимъ и темнымъ потокомъ Іордана съ сверкающими въ водѣ рыбами, а пустыню изображаютъ въ видѣ остроrранныхъ массъ, рѣдко поросшихъ низкими, густыми пальмами. Тутъ же придумываютъ они рядъ характерныхъ подробностей: палатки, разбитыя для богатыхъ паломниковъ, столы и навѣсъ съ импровизированной корчмой для народа — мотивъ совершенно нидерландскій.

Близко къ Джентиле стоитъ и Пьетро изъ Реканати, работавшій въ 1420-хъ годахъ, а также авторъ интереснаго сложнаго образа съ житіемъ св. Лучіи, находящагося въ церкви этой святой въ Фермо. Опять и въ этой картинѣ на ряду съ чертами сходства съ Джентиле или братьями Салимбени вспоминаются и французскія миніатюры. Всюду вѣетъ наивно идиллическій или нарядно свѣтскій духъ. Это отмѣтимъ какъ отсутствіе грандіозной тяжелости флорентійскаго характера, такъ и уклоненіе отъ иконописной строгости сіенцевъ, несмотря на то, что въ отдѣльныхъ случаяхъ вліяніе и Флоренціи и Сіены сказывается въ Умбріи несомнѣнно.

Вслѣдъ за тѣмъ наступаетъ внезапное и полное обновленіе [illegible]

*) О братьяхъ Салимбени [illegible] Lorenzo e Jacopo di Sanseverino, [illegible] Colasanti въ «Arte Moderna» за 1898 годъ.



Доменико Венециано. Мученіе святой Лучіи. Берлинскій музей.

Флоренціи въ лицѣ одного изъ величайшихъ геніевъ XV столѣтія — Пьеро деи Франчески.

Пьеро[38], принадлежащій къ поколѣнію бывшему лѣтъ на пятнадцать моложе Мазаччо, обозначаетъ своимъ творчествомъ торжество совершенно новаго начала въ итальянской живописи [illegible] Пьеро деи Франческа это мастеръ [illegible] простой, ясной, а главное намѣренной озаренности.

[38] Литература о Пьеро деи Франческа [illegible]

И въ XIV вѣкѣ были художники, писавшіе ярко, писавшіе свѣтло, но ни у одного изъ нихъ мы не встрѣчаемъ при этомъ систему, настойчиво и удачно проведенную. Всѣ, начиная отъ Джотто и Дуччіо и кончая Гадди и Альтикьери, въ сущности только раскрашивали свои картины, и ихъ яркія краски радовали глазъ своей игрой. Съ задачами же свѣта, если не считать нѣсколькихъ попытокъ, мы въ треченто не встрѣчаемся вовсе, да и эти попытки принадлежали къ исключительнымъ эффектамъ [illegible] брошенный костромъ или ореоломъ небожителей (въ сценахъ Рождества и Явленія ангела пастухамъ). Напротивъ того, дневныя сцены были всегда ровно освѣщены неизвѣстнымъ источникомъ, или, вѣрнѣе, онѣ были не освѣщены, а расцвѣчены.

Въ сравненіи съ тречентистами въ произведеніяхъ вождей флорентинскаго кватроченто Монако и Липпи, Мазаччіо и фра Беато свѣтъ и воздухъ играютъ уже болѣе значительную роль. Однако и у этихъ великихъ художниковъ свѣтъ еще не самый смыслъ картины, а лишь болѣе усовершенствованный способъ передачи видимости. И у нихъ еще въ этомъ отношеніи не мало условнаго, рѣзкаго или безразличнаго. Нѣсколько болѣе сознательное и методическое отношеніе къ освѣщенію мы встрѣчаемъ затѣмъ у Кастаньо и Учелло, но здѣсь уже не слѣдуетъ забывать, что какъ разъ тѣ произведенія ихъ, которыя отличаются этой особенностью, исполнены послѣ того, какъ Пьеро выступилъ со своими новшествами въ самой Флоренціи.

Возникаетъ, впрочемъ, сомнѣніе, принадлежитъ ли честь такого «оживленія свѣта» самому Пьеро или же его учителю и вдохновителю — Доменико Венеціано? Къ сожалѣнію, личность послѣдняго мастера, умершаго въ 1461 году, впервые заявившаго о своемъ существованіи письмомъ отъ 1-го апрѣля 1438 года и игравшаго въ свое время огромную роль[35], не поддается до сихъ поръ исчерпывающему разъясненію[36]. Достовѣрно принадлежатъ Доменико всего три произведенія: большой образъ въ Уффици «Мадонна со святыми», часть предэллы въ Берлинѣ и фреска «Святые Іоаннъ и Францискъ» въ церкви Санта Кроче. Вопросъ же, можно ли оставить за нимъ и профильные женскіе портреты въ Берлинѣ и въ музеѣ Польди Пеццоли (въ Миланѣ), рѣшенъ теперь почти всѣми авторитетами въ отрицательномъ смыслѣ[37]. И вотъ всѣ эти картины отмѣчены печатью исключительно

[35] Вазари разсказываетъ о [illegible] Кастаньо къ Доменико, завершающейся [illegible] [illegible] этого мастера, какъ Кастаньо, [illegible] XV-го [illegible]

[36] [illegible] Доменико [illegible] отличался отъ своихъ товарищей по [illegible] XIV вѣка. [illegible]



Пьеро дей Франческо. Сновидѣніе Константина Великаго. С. Франческо въ Ареццо.

дарованіи и непревзойденное въ эти эпохи тонкостью красочнаго чувства. Чего стоитъ, напримѣръ, чарующая музыка розовыхъ тоновъ въ уффиціевской Мадоннѣ, ихъ волшебное сочетаніе съ сѣрыми и желтоватыми оттѣнками! И въ отношеніи свѣта, свѣто-тѣни, эти картины несравненно совершеннѣе всего, что дѣлалось въ то время: въ нихъ исчезли рѣзкіе наивные пріемы Липпи и Беато Анджелико.

Все же цѣльнаго образа мы по оставшимся фрагментамъ творчества Доменико составить не можемъ, и, во всякомъ случаѣ, нѣжная, вся сдержанная и тонкая личность художника блѣднѣетъ и стушевывается при сопоставленіи ея съ грандіозной фигурой ученика и продолжателя Доменико — Пьеро изъ Борго Санъ Сеполькро.

Въ свою очередь, и искусство Пьеро въ сравненіи съ произведеніями Доменико Венеціано можетъ показаться тяжелымъ, мужиковатымъ. Если искать ему аналогіи, то мы можемъ, съ нѣкоторой натяжкой, найти ихъ въ «пролетарскомъ» художествѣ XIX вѣка — въ твореніи Курбе и Мэдокса Броуна. Но, глядя на живопись Пьеро въ оригиналахъ (особенно на изумительныя фрески въ хорѣ С. Франческо въ Ареццо или на картины въ Брерѣ, въ Лондонской національной галлереѣ и въ Перуджіи), совершенно забываешь о томъ, что формы и идеи здѣсь грубы и даже вульгарны, и навязывается, напротивъ, сравненіе этихъ произведеній съ произведеніями самыхъ изысканныхъ живописцевъ всей исторіи искусства: Вермэра, Ліотара, Коро и Дегаза. Это то же пониманіе серебристаго дневного свѣта, та же «благородная сѣрость», та же пронизанность всего вольнымъ, здоровымъ воздухомъ.

Свѣтъ у Пьеро не выражается яркой солнечностью и отчетливыми падающими тѣнями. Однако отсутствіе ихъ у него невозможно объяснять неумѣніемъ передавать то и другое. Пьеро скорѣе сознательно избѣгаетъ солнечныхъ лучей, какъ избѣгали ихъ всѣ только что названные художники или Винчи и Веласкезъ. Художникамъ свѣта важнѣе всего цѣльность впечатлѣнія, его гармонія и ровность, и достигаютъ они этой цѣльности не подборомъ согласованныхъ цвѣтовъ, а посредствомъ ровнаго, правдиваго, «нормальнаго» свѣта, все облекающаго и всюду проникающаго. Такихъ воздушныхъ, серебристыхъ, «высокихъ» небесъ никто не писалъ до Пьеро, никто не подозрѣвалъ существованія и этихъ сѣрыхъ оттѣнковъ. Наиболѣе интересное въ фрескахъ и картинахъ Пьеро это его пейзажи, и въ пейзажахъ опять таки самое замѣчательное — свѣтъ, та непосредственность, съ которою повторена въ своемъ цѣломъ, озаренная [illegible] небомъ, натура.*

* Свѣтъ играетъ у Пьеро роль и въ тон[illegible] фрескѣ С. Франческо въ Ареццо [illegible]



Однако, помимо господства свѣта, пейзажи Пьеро поражаютъ своей простотой и непосредственностью, какимъ-то новымъ «смотрѣніемъ» [illegible]. Не смущается авторъ ставить всю картину [illegible] вѣнчающимъ [illegible] превосходно прямо съ натуры нарисованнымъ или же проводить до самаго [illegible] сверкающую подъ свѣтлымъ небомъ рѣку, которая въ [illegible] глубинѣ картины отражая одинокіе кипарисы, тополя, [illegible] и рѣчки, обыденные, списанные съ окрестностей Ареццо холмы. Правда вѣдь, что благодаря такому простодушному натурализму мѣстами получаются нѣкоторыя абсурды, какъ напримѣръ въ фрескѣ «Битва Константина съ Максенціемъ». Вѣдь въ такомъ ручейкѣ немыслимо потонуть этимъ огромнымъ всадникамъ[1]. Подобный же мелководный ручеекъ долженъ изображать на его картинѣ «Крещеніе» — Іорданъ.

Пьеро одинъ изъ первыхъ живописцевъ, оставившихъ намъ трактаты о перспективѣ[2] (предшествующія его труду перспективныя руководства принадлежатъ архитекторамъ — Брунеллески и Альберти). Это раскрываетъ передъ нами всю пытливость натуры Пьеро, его строгій нравъ, его вдумчиво-сознательное отношеніе къ дѣлу. Занятія перспективой Пьеро побуждали приписать ему и «перспективныя» картины въ Урбино и въ Берлинѣ[3] (архитектурныя фантазіи, совершенно лишенныя фигуръ), являющіяся не только какъ бы превосходными иллюстраціями къ теоретическимъ положеніямъ [illegible], но и отмѣнными чисто-декоративными цѣлостностями. Несомнѣнно, что эти и подобныя архитектуры, на ряду съ перспективными интарсіями, введенными въ моду Брунеллески и съ «[illegible]» Альберти, должны были затѣмъ оказать вліяніе на авторовъ чудесной серіи перспективныхъ композицій въ Перуджіевской Пинакотекѣ (въ которыхъ теперь видятъ произведенія Перуджино и Франческо ди Джорджо), а черезъ художниковъ Перуджи теоретическія завоеванія Пьеро могли достаться въ развитомъ и обогащенномъ видѣ Рафаэлю.

Но если бы даже и не сохранилось трактата Пьеро и тѣхъ [illegible] иллюстрацій къ нему, то все же Пьеро представлялся бы намъ великимъ

---

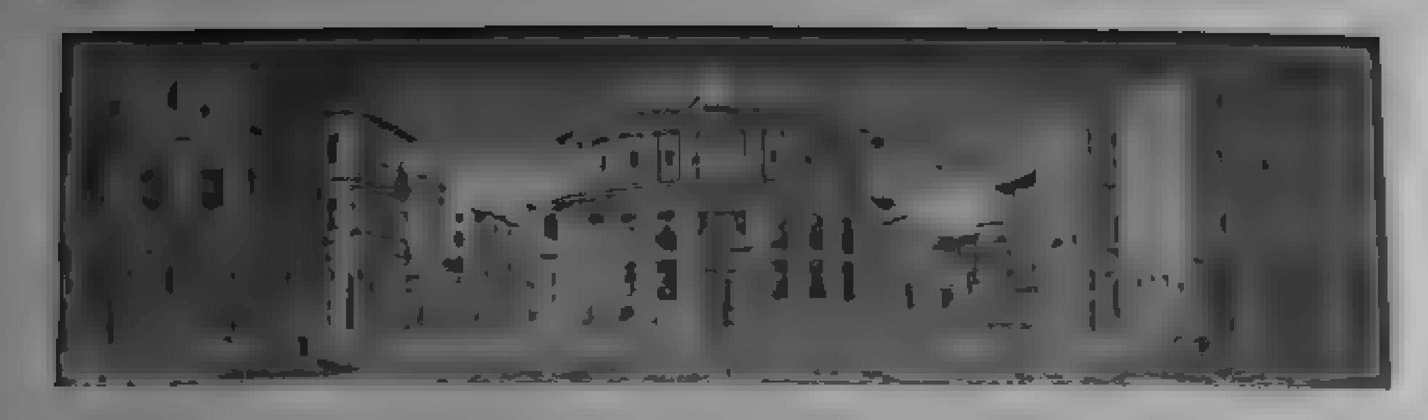
[1] [illegible] и [illegible] императора, [illegible] и бодрствующаго, но ничего не замѣчающаго [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] изъ самыхъ [illegible] картинъ кватроченто, [illegible] усовершенствованіемъ изобра[illegible] Рафаэля [illegible]

[illegible] въ симметріи [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] сравнительно [illegible] царить раньше, когда фрески не были еще [illegible] лишены штукатурки; перспективный же эффектъ въ «баталіяхъ» Пьеро достигнутъ одними превосходно наблюденными въ натурѣ оттѣненіями. Какъ далеки мы здѣсь отъ ребяческихъ рецептовъ Ченнино Ченнини, еще не утратившихъ [illegible] для всѣхъ ремесленниковъ-художниковъ [illegible] Пьеро.

[2] [illegible] изданіе (у Heitz'a въ Страссбургѣ) рукописи, хранящейся въ Пармской библіотекѣ, съ нѣмецкимъ переводомъ подъ редакціей C. Winterberg'a [illegible] [illegible]

[illegible]



Лучіано де Лаурана (?). Перспективный видъ. Урбино. Палаццо Дукале

перспективистомъ, и это потому, что въ его твореніи уже не чувствуется желанія поразить знаніями и ухищреніями (что, напримѣръ, замѣтно еще у Доменико ди Бартоло), а, напротивъ того, все строится и встаетъ на свое мѣсто съ простотой и уравновѣшенностью, возможными лишь при полнотѣ знанія. Еще въ 1420-хъ и въ 1430-хъ годахъ чувство пространства представлялось болѣе развитымъ у Яна ванъ Эйкъ и Флемаля, нежели у итальянцевъ. Для этого достаточно сравнить «Мадонну» Ролена перваго или «Дижонское Рождество» второго съ современными имъ произведеніями Мазаччо, Липпи, Анджелико. Въ моментъ же созданія фресокъ въ Ареццо наблюдается обратное явленіе: Италія оказывается впереди, и даже чудесная картина Гуса 1470-хъ годовъ, въ сравненіи съ тосканской живописью, поражаетъ своей перспективной безпомощностью. Одной изъ причинъ, почему фрески Пьеро носятъ такой «современный» характеръ, является то, что ихъ перспективное построеніе (несмотря на частичныя ошибки и недосмотры) отличается совершенной убѣдительностью.[*]

Лишь монументальная строгость, которую счелъ нужнымъ придать Пьеро своей фрескѣ «Обрѣтеніе Животворящаго Креста», отличаетъ въ ней пейзажъ отъ правдивыхъ серебристыхъ итальянскихъ этюдовъ Коро. Импрессіонистская трактовка пейзажа позади портретовъ герцога Урбинскаго и его жены въ Уффици производитъ впечатлѣніе панорамы, уходящей на десятки верстъ во всѣ стороны, и это несмотря на отсутствіе «линейныхъ» деталей, безъ которыхъ Учелло и Кастаньо не умѣли представлять глубину и которое такъ чувствуется въ упомянутыхъ архитектурныхъ картинахъ. Нужно, впрочемъ, отмѣтить, что какъ разъ въ подобныхъ итальянскихъ картинахъ вліяніе сѣвернаго искусства обнаруживается съ особенной ясностью: вѣдь именно

* Однимъ изъ основаній, почему слѣдуетъ исключить изъ твореній Пьеро и передать его ученику фра Карнавале, [illegible] лондонскую картину «Рождество» (въ которой, однако, какъ разъ [illegible] эффекта), служитъ ея несуразная перспектива [illegible] сѣрый, бѣловый песокъ, [illegible] на которой стоитъ Мадонна, имѣетъ видъ вертикально поставленной плоскости. — О фра Карнавале (умеръ въ 1484 году) см. A. Venturi, «Storia dell'arte italiana», V, ч. I, стр. 478 и сл. [illegible]



панорамы, озаренныя свѣтомъ (въ противоположность темнымъ панорамамъ Амброджіо Лоренцетти), были изобрѣтеніемъ французскихъ и нидерландскихъ миніатюристовъ. Что эти сѣверныя черты отразились именно въ искусствѣ Пьеро, должно менѣе всего удивлять. Вѣдь уже въ 1440-хъ годахъ Италію объѣхалъ Жеганъ Фуке, а въ 1450-мъ Рожеръ де ла Пастюръ. При дворѣ герцога Урбинскаго, для котораго были исполнены упомянутые портреты Пьеро, работали нѣсколько нидерландскихъ мастеровъ, и герцогъ Федериго, кромѣ того, собиралъ украшенныя миніатюрами книги и произведенія сѣверныхъ художниковъ [43].

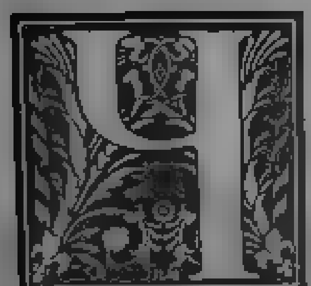
Къ наиболѣе озадачивающимъ картинамъ XV вѣка принадлежатъ двѣ композиціи архитектурнаго характера въ галлереѣ Барберини въ Римѣ: «Рождество Богородицы» и «Введеніе во храмъ», приписываемыя самымъ разнообразнымъ мастерамъ и школамъ. Ихъ изощренныя архитектурныя декораціи и какъ бы извѣстное щегольство перспективой приближаютъ ихъ къ Пьеро деи Франчески. Но тонъ ихъ, тусклый и однообразный, рѣзкость очертаній и неудовлетворительная передача воздуха заставляютъ думать, что передъ нами работа менѣе сильнаго мастера и во всякомъ случаѣ не Карневале, если только оставить за послѣднимъ все то выдающееся и первоклассное, что приписываетъ ему Вентури. Поражаетъ въ этихъ картинахъ изможденность фигуръ нищихъ и интересъ художника къ моднымъ нарядамъ. Первая черта напоминаетъ падуанцевъ, вторая — феррарцевъ. Картины эти во всякомъ случаѣ замѣчательны именно доминирующей ролью, отведенной въ нихъ декораціи.



4 Панорамы встрѣчаются въ рѣдкихъ случаяхъ и въ творчествѣ, предшествующемъ Пьеро. Укажемъ на предэллу фра Беато съ видомъ на Тразименское равнину въ Берлинскомъ музеѣ, на фрески [illegible] Франческо [illegible] Вольтерра во Пизѣ [illegible] «Исторія Іова» [illegible] фрески Амброджіо Лоренцетти [illegible] емъ, молодой раскинувшаяся [illegible] дотъ съ 1460-хъ годовъ. Если и нельзя [illegible] Пьеро [illegible] случаѣ [illegible]

Джованни Бокати. Мадонна съ ангелами и святыми. Пинакотека въ Перуджии

XI



ТОБЫ понять всю значительность такихъ художниковъ какъ Пьеро или Доменико и Кастаньо, полезно взглянуть на то, что дѣлали художники «средней руки» — ихъ товарищи и сверстники. Туристы создали культъ произведенія Джованни Бокати изъ Камерино** и дѣйствительно трудно представить себѣ что-либо болѣе ребячески-милое, болѣе трогательное, нежели его Мадонна, окруженная поющими ангелами. Прелестна также эта картина и въ декоративномъ отношеніи. Въ двухъ другихъ знаменитыхъ алтаряхъ Перуджинской Пинакотеки Мадонна

** См. R. Feltsburgen, [illegible] esi da Camerino, San-Sever[illegible]-Marche, 1906, и его [illegible] Rosarée, «Boccati» въ «Arte» [illegible], 1899.

изображена сидящей на тронѣ подъ навѣсомъ [illegible] деревьями лавровыми и иными. Бокати не робѣя идетъ при этомъ по стопамъ самыхъ передовыхъ художниковъ: Липпи, Уччелло, Пьеро. Онъ строитъ перспективы, сходящіяся по полу и по верху линіи, старается сообщить впечатлѣніе глубины. Кромѣ того онъ высказываетъ чисто свѣтское чувство природы. Но при всемъ этомъ также отсутствіе зрѣлости, какая рѣзкость, какой безпомощный рисунокъ, какъ красивыя сами по себѣ краски неспособны дать хотя бы нѣкоторую иллюзію правды. Несмотря на всѣ перспективныя ухищренія (кстати сказать — полныя ошибокъ) и усердное контрастное оттѣненіе, его фигуры точно склеены одна съ другой, точно вырѣзаны изъ картона.

Другой умбріецъ, бывшій пятью годами моложе Бокати и лѣтъ на десять моложе Пьеро, Бенедетто Бонфильи [1], представляется болѣе разностороннимъ и зрѣлымъ художникомъ, особенно же въ его «декораціяхъ». Въ фрескахъ капеллы Пріоровъ (Перуджійская Пинакотека), изображающихъ эпизоды изъ жизни св. Геркулана и Людовика Тулузскаго, Бонфильи соперничаетъ съ Доменико ди Бартоло и съ фресками Филиппо Липпи въ Прато. Сцену похоронъ св. Людовика онъ помѣщаетъ внутри базилики, передняя стѣна которой открыта — старинный наивный пріемъ, заимствованный изъ чертежей архитекторовъ [2]. Но перспектива собора представлена превосходно, свѣтъ мягко распредѣленъ по колоннамъ, стропиламъ, стѣнамъ и открывающейся въ глубинѣ абсидѣ.

Очень эффектна также декорація позади «Перенесенія мощей святого Геркулана», передающая видъ Перуджіи, который можно и сейчасъ еще узнать въ натурѣ. Церкви (на первомъ планѣ Санъ Пьетро съ его тяжелой башней, дальше С. Доменико съ его огромнымъ окномъ, еще дальше абсида С. Эрколано) перемѣшаны съ обывательскими домами и дворцами-замками [3]. Тѣсно жмутся и ползутъ въ гору первые, гордо, точно стремясь превзойти другъ друга, тянутся къ небу башни вторыхъ. Судя по костюмамъ, фреска относится къ 1450-мъ годамъ.

Но при всѣхъ достоинствахъ этихъ фресокъ и ихъ нельзя сравнить съ произведеніями Доменико Венеціано и Пьеро деи Франческа. Краски почти монохромны: бурыя, желтыя съ заглушенными, еле замѣтными оттѣнками свѣтло-сиреневымъ, оранжевымъ, желтымъ, розовымъ и оливковымъ. Въ тѣняхъ однообразный коричневатаго тона. При этомъ полное отсутствіе чувства пространства: все только линейно построено, а однообразная сила тѣней не передаетъ различныя степени удаленія, и вообще въ фрескахъ Бонфильи

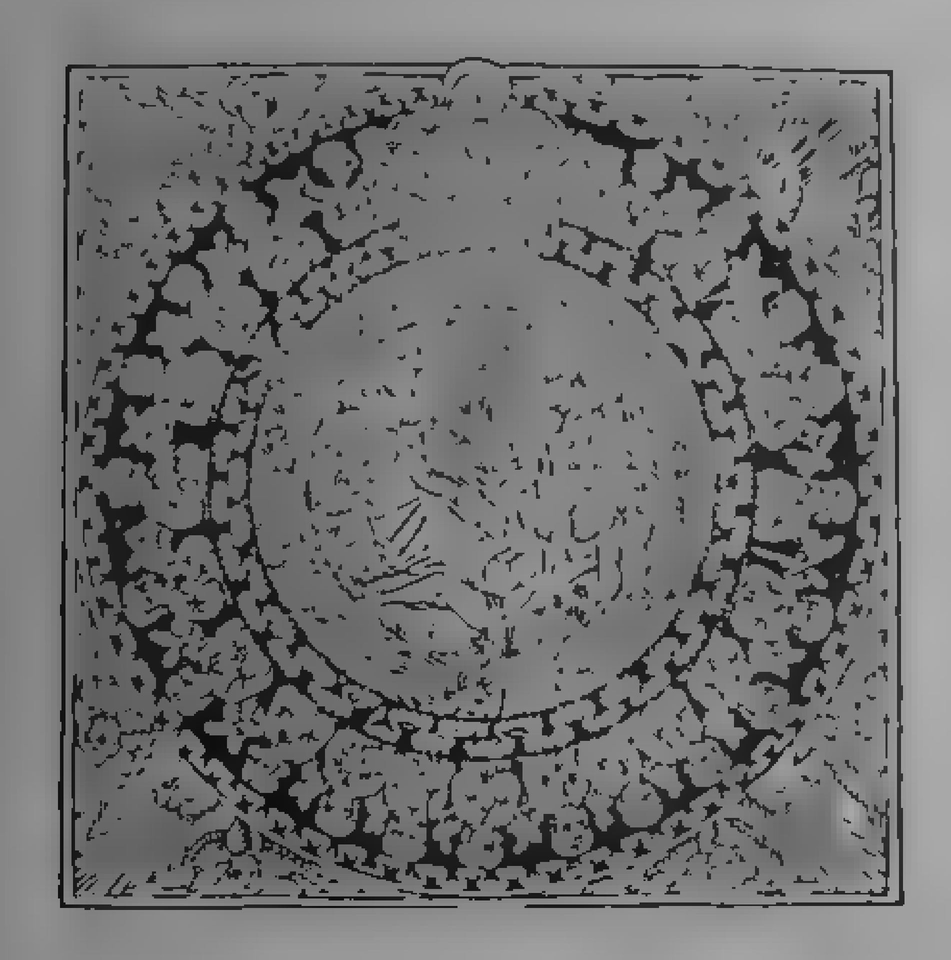
[1] [illegible] Bonfigli, Berlin, [illegible] Bonfigli въ «L'Umbria [illegible]» [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible] писанныя непосредственно съ натуры. Въ фрескѣ «Осада Перуджіи» видна городская стѣна съ ея воротами, вся нагорная часть города и опять абсида С. Эрколано; на хоругви (гонфалоне) въ Бернардино (Пинакотека) — ораторія святого Бернардина, находящагося рядомъ церковь Санъ Франческо; на гонфалоне [illegible] Перуджіи.



[illegible]



* Въ [illegible] [illegible] напримѣръ [illegible] Пинакотеки, мы видимъ еще болѣе странную [illegible] XV [illegible] [illegible] архаизмами. [illegible] вся архитектурная часть [illegible] тинѣ храмина, а надъ роскошно орнаментованной оградой сада Маріи стелется сплошное золотое небо. На картинѣ «Поклоненіе волхвовъ», [illegible] перспективѣ допущены грубыя ошибки, небо было какъ будто покрыто золотомъ и эти [illegible] ки его нынѣ сообщаютъ картинѣ эффектъ [illegible] рающей зари), конусообразныя горы тянутся [illegible]

[illegible]

ПЕЙЗАЖЪ КВАТРОЧЕНТО
НА
СѢВЕРѢ ИТАЛІИ

Пизанелло. Музей Лувръ. Парижъ. Рис.

I



СЛИ обратиться къ сѣверу отъ Тосканы, то и здѣсь въ первой половинѣ XV вѣка можно наблюдать сильное броженіе. Пробуждается художественная жизнь Венеціи. Въ политическомъ отношеніи годы эти отмѣчены значительнымъ усиленіемъ аристократіи, находящимся въ связи съ возрастающимъ богатствомъ отдѣльныхъ патриціанскихъ родовъ. Въ свою очередь это явленіе способствуетъ развитію чисто свѣтскаго искусства. Въ то же время замѣчается ослабленіе вліянія востока, которое подорвано турецкимъ нашествіемъ. И въ зависимости отъ этого находится все растущее сближеніе Венеціи съ западомъ.

Въ 1405 году Венеція овладѣваетъ Падуей, Виченцой и Вероной, въ

1426 году, Брешіи въ 1428, Бергамо, и съ этихъ поръ исторія искусства этихъ городовъ тѣсно связана съ исторіей ихъ владычицы. Падуя и Верона, несмотря на близость къ византійской Венеціи, не были сторонницами архаическаго доживанія, напротивъ того, здѣсь оставили свои произведенія всѣ наиболѣе «передовые» художники: Джотто, Донателло, Аваццо, Альтикьери, Джусто. Вполнѣ понятно поэтому, что оба эти города сдѣлались на цѣлыя вѣка какъ бы питомниками искусства Венеціи. Здѣсь получили свое развитіе почти всѣ лучшіе художники, которыхъ мы называемъ венеціанцами, хотя большинство изъ нихъ и не родилось на лагунахъ. Венеціанская живопись въ такомъ широкомъ значеніи начинаетъ играть видную роль и мало по малу вступаетъ въ соперничество съ тосканской. Столѣтіе спустя, въ серединѣ XVI вѣка, Венеція уже празднуетъ полную побѣду — ей принадлежитъ первенство въ искусствѣ Италіи.

Источники всего этого поступательнаго движенія, къ сожалѣнію, не изслѣдованы или, вѣрнѣе, не поддаются изслѣдованію. Многое сдѣлано за послѣднее время усердіемъ Біадего и Лаудадео Тести, но, однако, всѣ главные вопросы остаются въ тѣни. Такъ, до сихъ поръ, несмотря на всѣ остроумныя гипотезы и комбинированіе найденныхъ документовъ, совершенными загадками остаются двѣ центральныя фигуры ранняго венеціанскаго ренессанса: **Пизанелло и Якопо Беллини.**

Относительно Пизанелло мы даже не знаемъ, какое основаніе имѣлъ онъ носить прозвище «Пизано» (уроженецъ Пизы), назывался ли онъ Витторе или Антоніо, когда и гдѣ онъ родился[1]. Прежнюю дату рожденія приходится отбросить, но и **1397** годъ, который предлагаетъ Біадего и который принято было во всемъ ученомъ мірѣ, необходимо, кажется, отодвинуть лѣтъ на пять или семь. Между тѣмъ вопросъ о годѣ рожденія Пизанелло далеко не праздный. Одни выводы можно сдѣлать, если допустить, что Пизанелло былъ еще ребенкомъ, когда въ Венецію, для росписи дворца дожей, прибылъ умбріецъ Джентиле да Фабріано, и совершенно другіе — если онъ къ этому (1314?) году былъ уже двадцатилѣтнимъ молодымъ человѣкомъ или даже зрѣлымъ художникомъ. Въ послѣднемъ случаѣ можно было бы даже допустить, что именно Пизанелло оказалъ вліяніе на своего явившагося съ юга собрата, а констатированіе такого воздѣйствія со стороны Пизанелло, въ свою очередь, объяснило бы и все то, что сближаетъ Джентиле съ искусствомъ сѣвера[2].

Литература о Пизанелло: [illegible] Verona, 1898; его же [illegible] Atti [illegible] Ist. Veneto [illegible] scienze, Lettere [illegible] Arti, 1907—1908, т. LXVII, ч. II, стр. 849, т. LXVIII, ч. II, стр. 258, т. LXIX, ч. II, стр. 183—188. [illegible] Testi [illegible] [illegible] серія [illegible] Artistes; G. F. Hill, «Pisanello» [illegible] 1905 [illegible] рецензія на VII томъ книги [illegible]

[1] Arte отъ 13 мая 1911 [illegible] tore [illegible] Arte [illegible] 1911 [illegible] стр. 17 — [illegible] вается въ тождествѣ Пизанелло и Антоніо Пизано [illegible]

[2] [illegible] даже [illegible] [illegible] клоненіе волхвовъ» работою [illegible] [illegible] флорентинца [illegible] какъ отражающей сѣверныя [illegible] посредникъ [illegible]



Но не обязаны ли и Пизанелло и Джентиле именно третьему художнику веронцу Стефано, извѣстнаго подъ прозвищемъ да Дзево? Послѣдній родился въ 1393 году[3] и слѣдовательно былъ старше Пизанелло (если вообще допустить, что Пизанелло родился въ 1397 году). Однако и о Дзево мы имѣемъ лишь самое приблизительное представленіе. Тѣ картины, которыя принадлежатъ ему съ наибольшею достовѣрностью («Мадонна въ саду», «Поклоненіе волхвовъ», Мадонна въ римской галлереѣ Колонна и наконецъ великолѣпные ангелы съ бандеролями въ веронскомъ Санъ Фермо), относятся къ тому времени, когда Джентиле уже покончилъ свои работы въ Венеціи и уѣхалъ во Флоренцію, а Пизанелло (даже если принять 1397 годъ) было лѣтъ тридцать.

Восхитительныя картины Стефано стоятъ, во всякомъ случаѣ, очень близко къ «нѣмецкому» и «французскому» стилю. Его «Мадонна въ саду» (Музей въ Веронѣ) очаровательный варіантъ темы, вошедшей въ моду на сѣверѣ въ концѣ XIV вѣка, поражающій, однако, своей технической отсталостью. Hortus conclusus Маріи представленъ въ «китайской» перспективѣ, въ видѣ вертикальной плоскости или плана. При этомъ замѣчаются обиліе золота и всѣ тѣ пріемы въ живописи и въ композиціи, которые свидѣтельствуютъ объ увлеченіи мастера сѣверными миніатюрами. «Поклоненіе волхвовъ» въ Брерѣ, несмотря на тѣсноту композиціи, выдаетъ болѣе внимательное отношеніе къ натурѣ. Прелестны животныя: припадающая къ землѣ бурая, гордо выступающій верблюдъ, хорошо (и очень близко къ Джентиле) нарисованныя головы лошадей. Но все это относится къ 1435 году, когда Пизанелло успѣлъ уже создать многія изъ своихъ лучшихъ произведеній. Такимъ образомъ, да Дзево можно считать скорѣе за отстающаго подражателя. Не исключена, впрочемъ, возможность того, что и въ свои молодые годы Дзево писалъ въ такомъ же родѣ, съ такимъ же совершенствомъ, и тогда онъ, слѣдовательно, былъ на уровнѣ самаго **передового** искусства сѣвера, однако, положительныхъ данныхъ для принятія такой гипотезы у насъ нѣтъ, что же касается техники, то даже прелестная веронская картина говоритъ за противное.

Надо признать, что и искусство Пизанелло, это поразительное проявленіе совершенно «современнаго» реализма въ началѣ XV вѣка, есть явленіе, обнаруживающее самымъ несомнѣннымъ образомъ свои связи съ сѣвернымъ искусствомъ, — все равно, будемъ ли мы считать, что оно было занесено изъ Германіи черезъ Тироль и изъ Франціи черезъ Миланъ, или хотя бы изъ Умбріи, гдѣ уже существовала извѣстная «мода» на германизмъ. Впрочемъ, несомнѣнно, что наибольшей натяжкой отличается именно это послѣднее предположеніе. Напротивъ того, вполнѣ понятнымъ представляется

нять эти начала какъ отъ Джентиле, проживавшаго съ 1421 года во Флоренціи, такъ и въ самой Венеціи, гдѣ Учелло жилъ въ 1420-хъ годахъ и гдѣ одновременно работалъ Пизанелло.

[3] Согласно [illegible] ada», I, стр. 351); согласно же [illegible] родился въ 1375 году [illegible] I, стр. 2[illegible] Въ [illegible] былъ бы старше даже [illegible] сожалѣнію, вопросъ этотъ еще не разрѣшенъ.

Пизанелло. Св. Георгій освобождаетъ царевну. Верона, [illegible]

родство искусства Пизанелло съ искусствомъ Швейцаріи и особенно близкаго отъ Вероны Тироля.

Въ Миланѣ еще въ концѣ XIV вѣка работалъ лучшій художникъ своего времени, Микеле изъ Безоццо, возможный авторъ поразительныхъ жанровыхъ картинъ въ палаццо Борромео[4]; здѣсь же протекала дѣятельность и скульптора-живописца Джованни ди Грасси[5] (умеръ въ 1398 году), отъ котораго сохранился (въ Бергамѣ) поразительный альбомъ этюдовъ (преимущественно животныхъ), достойно предвѣщающій знаменитый «альбомъ Валларди» Пизанелло (въ Луврѣ); наконецъ, въ Миланѣ же работало множество художниковъ надъ колоссомъ собора — всѣ подчиненные одному художественному порядку, одному стилю. Стиль этотъ былъ сѣверный, «готическій», основанный на непосредственномъ изученіи натуры, вполнѣ родственный тому искусству, что выработалось по ту сторону Альпъ, и тѣмъ формамъ живописи, съ которыми мы познакомились въ миніатюрахъ часослова Шантильи и въ картинахъ братьевъ ванъ Эйкъ[6].

Гдѣ бы, однако, мы ни искали источниковъ искусства Пизанелло, само по себѣ оно все же остается непостижимымъ, какъ непостижимо само по себѣ искусство Джотто, братьевъ ванъ Эйкъ или Винчи, какъ непостижимо всякое появленіе генія. Совершенно вѣрно, что Аванцо, Альтикьери, ди Грасси, Джентиле предвѣщаютъ это искусство, но скачекъ отъ нихъ къ первой извѣстной намъ фрескѣ Пизанелло «Благовѣщеніе» въ веронскомъ Санъ Фермо остается все же непостижимымъ.

До сихъ поръ въ сѣверной живописи все было или отмѣчено печатью извѣстной іератической условности, или же сковано недостаткомъ знанія, неспособностью преодолѣть техническія трудности. И вдругъ, послѣ однообразно построенныхъ, лишенныхъ движенія сценъ Альтикьери, этотъ стремительно ворвавшійся въ келью Маріи и такъ смѣло ринувшійся ангелъ — грандіозная фигура, вся дышащая жизнью, — явленіе вполнѣ родственное нашимъ художникамъ — Розетти и Врубелю!

Средневѣковье еще продолжаетъ «ворожить» вокругъ: Марія изображена въ стилѣ Фабріано, лишь съ нѣсколько большимъ приближеніемъ къ натурѣ, скромной, робкой до безучастія, закутанной монахиней, печально сидящей въ своей тѣсной кельѣ. Но ангелъ — истинный вѣстникъ новаго времени, новой свободы, свободно повергающійся въ прахъ передъ Традиціей и самъ притомъ такой мощный, такой безудержный! Въ всей фигурѣ его, въ однихъ

[4] См. P. Toesca [illegible] въ «Arte» [illegible] 1905, стр. 3[illegible] [illegible] Paris, 1882 [illegible] въ «Arte» [illegible] VI, стр. [illegible]

[5] См. предыдущее примѣчаніе и также статью [illegible] въ «Arte» за 1906 годъ.

[6] Кромѣ приведенныхъ образцовъ «готическаго» [illegible] въ сѣверной Италіи укажемъ [illegible] «злагіебющихъ дамъ» [illegible] въ Монцскомъ соборѣ. Послѣднія фрески относятся уже къ 1440-мъ годамъ.



его крыльяхъ, точно цѣликомъ списанныхъ съ натуры, съ какой-то арабской птицы, чувствуется нѣчто порывистое, рвущее, разрывающее — сила, которая должна невольно уничтожить все, до чего она ни прикоснется, и взамѣнъ уничтоженнаго, слѣдуя верховнымъ законамъ, учредить новый порядокъ.

Надо, впрочемъ, признать, что архангелъ въ Санъ Фермо остается одинокимъ явленіемъ даже въ живописи самого Пизанелло, насколько мы его знаемъ по дошедшимъ до насъ произведеніямъ[7]. Ни въ одномъ изъ нихъ уже не встрѣтить этого свѣжаго порыва. Остальное творенiе Пизанелло носитъ уравновѣшенный, сдержанный, иногда почти застывшій характеръ. Однако и подъ этой сдержанностью всегда просвѣчиваетъ страстное желаніе вырвать у природы секретъ жизни. Этимъ Пизанелло и отличается отъ всѣхъ своихъ сверстниковъ, въ этомъ его одинокое величіе. Ему мало дѣла до героевъ, до событій, до идей. Но тѣмъ болѣе его интересуетъ простая дѣйствительность, возможность фиксировать ее на бумагѣ, на стѣнѣ, на деревянной доскѣ. Пизанелло вмѣстѣ со своими нидерландскими сверстниками братьями ванъ Эйкъ — первый настоящій реалистъ въ полномъ смыслѣ слова, на двадцать лѣтъ опередившій перваго настоящаго реалиста Флоренціи, Пьеро деи Франчески, основной особенностью котораго былъ также индифферентизмъ ко всему, что не есть простое воспроизведеніе видимости.

Къ сожалѣнію, изъ «обломковъ» творенія Пизанелло, нѣкогда, вѣроятно, грандіознаго, не выясняется вполнѣ отношеніе художника къ пейзажу. Въ фрескѣ Санъ Фермо декорація сводится къ тѣсной готической кельѣ Маріи, обстановка которой состоитъ изъ тщательно проплоенной постели и сундука, на которомъ сидитъ Дѣва. Въ лондонскомъ «Святомъ Евстафіи» пейзажъ поражаетъ своимъ архаизмомъ: подъ самый верхній край картины, совсѣмъ какъ на миніатюрахъ XIV вѣка, вздымаются заросли кустарника и травы, и остается невыясненнымъ, желалъ ли художникъ изобразить этимъ вертикальныя стѣны нагромоздившихся мшистыхъ скалъ или же горизонтальную поверхность поляны, видимую съ «птичьяго полета». На самомъ первомъ планѣ онъ помѣстилъ карликовыя деревья, которыя достигаютъ своими вершинами лишь до шеи коня святого. Сцену со «Святымъ Георгіемъ» Пизанелло украсилъ фантастическимъ нагроможденіемъ башенъ, храмовъ и дворцовъ, слѣва изобразилъ море съ кораблемъ, между этой «декораціей» и фигурами перваго плана поставилъ родъ низкой кулисы, изображающей плоскіе холмы съ кустарникомъ, а надъ всѣмъ этимъ сохранилъ архаическій

[7] Невозмѣстимой утратой для искусства остается гибель фрески Пизанелло, украшавшей венеціанское палаццо Дукале и сгорѣвшей вмѣстѣ съ фресками Джентиле. Въ этой фрескѣ Пизанелло изобразилъ (до 1422 года) сцену изъ жизни Оттона, сына Барбароссы. Погибли и фрески, исполненныя мастеромъ въ свое время въ Неаполѣ и въ Римѣ. Живописное творчество Пизанелло сводится теперь къ названной фрескѣ въ Санъ Фермо, къ нѣсколько болѣе поздней фрескѣ въ веронской церкви Санта Анастазіи [illegible] святого Георгія, [illegible] фрескѣ [illegible] святого [illegible] «Святому Евстафію» [illegible] и въ другихъ собраніяхъ.

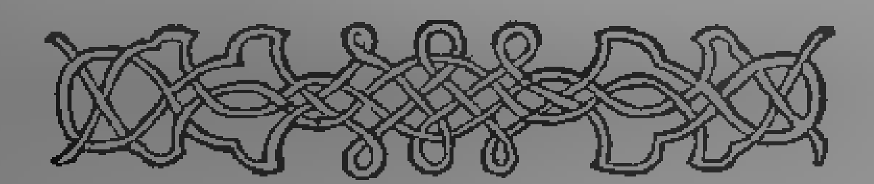
темный, ровный колеръ неба [illegible]
вается фантасмагорія архитектуры [illegible]
менныхъ профильныхъ портретахъ [illegible]
зарости опять таки не открывая близкаго [illegible]

Между тѣмъ, все въ живописи Пизанелло выражаетъ его [illegible] природы». Во всей исторіи не найти ему соперника [illegible] ныхъ, даже среди древнихъ ассирійцевъ или японцевъ. [illegible] Пизанелло всегда какія-то застылыя, окаменѣлыя [illegible] передавать ихъ движенія. Но зато какая острота глаза сказывается въ его точномъ, методичномъ копированіи натуры! Частью эти «копіи» сдѣланы какъ будто съ битой дичи, но частью несомнѣнно съ живыхъ экземпляровъ. И вотъ тутъ остается просто непостижимымъ то терпѣніе, та неукоснительная метода, съ которой мастеръ запечатлѣваетъ каждый изгибъ контура, очаровательную тонкость оленьихъ ножекъ, мощь рыцарскихъ коней, нервность борзыхъ, угрюмое рыло кабана, глаза и клювы птицъ, наконецъ, отливъ и пушистость мѣха. Какъ это далось ему, какими чарами заворожилъ онъ своихъ «натурщиковъ», чтобы заставить ихъ часами, днями выстаивать въ одномъ положеніи, покамѣстъ его медленная разсчетливая рука не занесетъ красками или зильберштифтомъ все, что видѣлъ его строгій, изумительно зоркій глазъ!

И съ такимъ же вниманіемъ, съ какимъ Пизанелло передаетъ фигуры цапель, зайцевъ, лошадей, муловъ, куропатокъ, собакъ всевозможныхъ породъ, онъ копируетъ и яркіе цвѣты, переливчатыя крылья бабочекъ и, наконецъ, костюмы и лица персонажей. Все какъ будто равноцѣнно для Пизанелло, но всего цѣннѣе ему то, насколько близко онъ повторитъ на плоскости видимость, причемъ онъ остается довольно индифферентнымъ ко взаимному отношенію вещей и всякому духовному общенію. Искусство Пизанелло въ цѣломъ, какимъ оно дошло до насъ, вообще бездушно. Но именно эта черта среди всего «одушевленнаго», пропитаннаго мистицизмомъ искусства XV вѣка поражаетъ своей крайней новизной. Не вѣрится, чтобы это былъ современникъ Беато Анджелико и Липпи. Не умственная ли ограниченность Пизанелло сказалась въ этомъ рабскомъ копированіи натуры? Иное въ его картинахъ кажется дѣйствительно глупымъ. Что говорятъ другъ другу рыцарь Георгій и расфранченная по послѣдней модѣ спасенная имъ царевна? Есть что-то вообще тупое въ «статуэткахъ» Пизанелло и хотя бы въ его неизмѣнно-тщательной передачѣ всѣхъ подробностей одежды. Но какъ же совмѣстить представленіе о тупости съ архангеломъ въ [illegible] Фермо или съ серіей изумительныхъ медалей мастера, въ которыхъ какъ разъ столько вкуса, столько жизни, столько геніальнаго ума?

Не слѣдуетъ ли скорѣе объяснить неподвижность писанныхъ фигуръ Пизанелло [illegible] его шага, чрезмѣрной новизной [illegible]

его искони? Живи онъ на сѣверѣ, быть можетъ, въ сосѣдствѣ съ Яномъ, съ Рожэ, съ Флемалемъ, его искусство развилось бы полнѣе, ярче, свободнѣе. Тамъ всѣ были заинтересованы аналогичными задачами, всѣ искали точной передачи видимости, и въ области непосредственнаго копированія за нѣсколько десятковъ лѣтъ, отдѣляющихъ створки Бредерлама отъ Гентскаго алтаря, было столько завоевано и настолько прочно усвоено, что даже не очень сильные художники, вродѣ Кристуса или Даре, могли уже пользоваться общимъ достояніемъ. Пизанелло же шагнулъ слишкомъ въ сторону отъ всей живописи своей страны. Сѣверныя вліянія въ его творчествѣ очевидны. Когда глядишь на «Святого Евстафія» или на городъ въ фонѣ «Святого Георгія», невольно напрашиваются воспоминанія о миніатюрахъ «Très riches heures». Такая близость не можетъ быть простымъ совпаденіемъ, тутъ видно извѣстное перениманіе. И въ то же время чувствуется, что между Пизанелло и всей остальной итальянской художественной жизнью была пропасть. Отъ Дзевіо его отдѣляетъ не одна степень таланта и не только время (если и допустить, что Пизанелло былъ моложе Дзевіо, что еще не доказано), но и все отношеніе къ искусству, а особенно этотъ неуступчивый реализмъ. Слабость же великаго мастера въ пейзажѣ объясняется желаніемъ порвать со сказочной, неправдивой прелестью условныхъ схемъ. Пизанелло манило дать полную и точную картину природы, но на это ему не хватило ни силъ, ни времени. Одинъ человѣкъ былъ не въ состояніи перевернуть все теченіе, весь вкусъ, всю художественную культуру цѣлаго народа.[8]

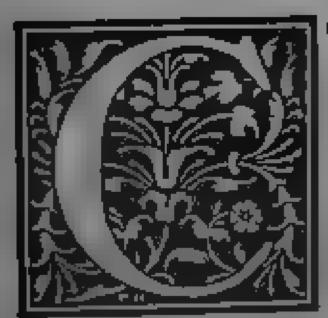


[8] Къ сожалѣнію, намъ ничего неизвѣстно о миланцѣ «великомъ Безоццо», «pictor egregius», какъ его называли въ Миланѣ, и объ его достиженіяхъ въ области пейзажа. Что и онъ по духу былъ «сѣверяниномъ», не подлежитъ сомнѣнію, судя по сохранившемуся [illegible] ... школы. Отмѣтимъ тутъ же, что въ смыслѣ [illegible] искусство Безоццо означало что-то большее, нежели искусство Пизанелло. [illegible] картинѣ — сплошной [illegible] нѣтъ пейзажей и въ миніатюрахъ Безоццо [illegible]

Якопо Беллини. Плачъ надъ Тѣломъ Господнимъ. Рисунокъ. Парижъ. Лувръ.



II.



Союзникомъ Пизанелло въ его передовомъ завоевываніи правды можно, до извѣстной степени, считать ученика Джентиле да Фабріано, венеціанца Якопо Беллини [9]. Однажды Якопо явился даже соперникомъ — и счастливымъ соперникомъ — Пизанелло. Это произошло, когда оба мастера приглашены были написать по портрету Ліонелло д'Эсте. Къ сожалѣнію, отъ этого знаменитаго въ свое время художника сохранилось еще меньше, нежели отъ Пизанелло: нѣсколько Мадоннъ и одно распятіе. Всѣ же его монументальныя работы въ Веронѣ, въ Падуѣ и въ Венеціи погибли — частью по нерадѣнію, частью отъ пожаровъ. Это тѣмъ болѣе досадно, что именно въ завоеваніи правды творчество Беллини должно было сыграть значительную роль. Особенно интересно было бы намъ увидать

[9] Литература о Якопо Беллини: [illegible] ... его же [illegible] ... Parma, 1894, C. Ricci, «J. B. e I. suoi libro de disegni», I. Il libro del Louvre, II. Il libro del Brit. Museo, Firenze, 1908.

теперь исчезли въ этихъ фрескахъ. Самые сюжеты ихъ (извѣстные только по документамъ) требовали сложныхъ сценировокъ, а для школы Санъ Марко въ Венеціи Якопо долженъ былъ прямо написать «видъ Іерусалима».

Мы имѣемъ свѣдѣнія и о натуралистическихъ увлеченіяхъ этого мастера: что въ 1441 году Никколо д'Эсте подарилъ ему въ подарокъ коллекцію изъ всевозможныхъ минералогическихъ и другихъ рѣдкостей. Но по сохранившимся живописнымъ произведеніямъ Якопо мы не можемъ составить себѣ представленія о предѣлахъ его достиженій; тѣ же рисунки, что остались отъ него, лишь дразнятъ воображеніе, далеко не удовлетворяя пытливости.

Если даже допустить, что двѣ картины въ Бергамо происходятъ изъ его мастерской (а это едва ли вѣрно) и что Мадонна съ Лионелло д'Эсте въ Луврѣ принадлежитъ его кисти (что также оспаривается), то мы все же не будемъ располагать достаточно яркими показателями того, какъ относился Беллини къ пейзажу въ живописи. Въ бергамскихъ картинахъ («Мученія святыхъ Лучія и Аполлоніи») сцены тѣсно заставлены довольно странными сооруженіями смѣшанныхъ ренессансныхъ и готическихъ формъ, въ луврской Мадоннѣ разстилается далекій видъ на города, замки и горы, освѣщенные вечерней зарей, но видъ этотъ чрезвычайно робокъ по исполненію и уступаетъ въ смыслѣ разрѣшенія перспективныхъ задачъ даже произведеніямъ Монако.[10] На «Распятіи» въ Веронскомъ музеѣ пейзажъ сводится къ полосѣ сѣрой земли и къ горизонтальнымъ тучамъ, застилающимъ весь фонъ.[1]

Якопо оставался бы для насъ совершенной загадкой, если бы отъ него не сохранилось два альбома рисунковъ (одинъ въ Луврѣ, другой въ Британскомъ музеѣ). Принадлежность рисунковъ Якопо подтверждается документально, и вмѣстѣ съ этюдами Пизанелло они даютъ возможность проникнуть въ самые тайники художественнаго творчества этихъ первѣйшихъ мастеровъ сѣвера Италіи. Въ общемъ рисунки альбомовъ Беллини производятъ менѣе выдержанное впечатлѣніе, нежели собраніе этюдовъ Пизанелло. Въ нихъ не чувствуется методы художника, до маніи занятаго одной проблемой; въ этихъ рисункахъ отразились всевозможныя, очень разнообразныя увлеченія этого художника.

Сопровождая Джентиле да Фабріано, Якопо еще молодымъ человѣкомъ побывалъ во Флоренціи, и этимъ объясняется почти всюду встрѣчающаяся въ его композиціяхъ смѣсь готическихъ формъ съ античными — ренессансными. Во всемъ же остальномъ онъ представляется характернымъ [illegible], принадлежащимъ къ развѣтвленію того же [illegible], къ которому принадлежалъ и Пизанелло. Однако, [illegible] послѣднимъ, [illegible] натурализмъ [illegible]

[illegible]

[illegible] на первомъ планѣ справа [illegible] [illegible] пещера Преисподней.



Якопо Беллини. Встрѣча трехъ живыхъ съ тремя мертвецами. Рисунокъ. Парижъ. Лувръ.

въ усердныхъ этюдахъ съ натуры (хотя попадаются и такіе, напримѣръ акварельные этюды цвѣтовъ), сколько въ пейзажахъ. Почти всѣ композиціи Беллини имѣютъ «декораціи», и это говоритъ за то, что и его погибшія картины отличались такою же особенностью. Часть композицій является несомнѣнными эскизами для картинъ и лишь нѣкоторые рисунки передаютъ мимолетныя идеи художника, который считалъ нужнымъ фиксировать ихъ.

Среди этихъ пейзажей и архитектурныхъ фоновъ Якопо особенно замѣчательны тѣ, что рисуютъ далекіе проспекты на долины среди высокихъ остроконечныхъ, точно изваянныхъ изъ базальта горъ. Отъ пейзажной схемы тречентистовъ эти горы Беллини отличаются лишь размѣрами возвышенностей и впечатлѣніемъ далекости. По-прежнему это еще только «фантазіи на тему о горахъ». И Беллини «вырѣзаетъ» и «долбитъ», подобно Лоренцетти или Беато Анджелико, свои скалы изъ какого-то твердаго вещества. Или же это нагроможденные и увеличенные по рецепту Ченнини камушки. Но важно уже то, что при этомъ сказывается чувство пространства. Къ сожалѣнію, мы не можемъ себѣ вполнѣ ясно представить, какъ понималъ Беллини небо, чувствовалъ ли онъ его глубину, прозрачность и высоту. Однако, пребываніе во Флоренціи и примѣры съ сѣвера могли его научить и этому. Нѣкоторые рисунки Беллини какъ будто намекаютъ на такую восприимчивость и [illegible]

Въ смыслѣ пейзажа особенно поучителенъ [illegible]

Беллини,—вѣроятно, изъ желанія представить во всей силѣ контрастъ между привѣтливостью жизни и ужасомъ смерти,—переноситъ композицію въ поле, ограниченное слѣва церковью и садикомъ пустынника, въ глубинѣ деревенской фермой, горнымъ замкомъ и наконецъ высокими остроконечными холмами, на которыхъ опять высятся башни и замки. Эффекту [illegible] простора воздуха и свободы способствуетъ усердно (хотя и не совсѣмъ послѣдовательно) вычерченная перспектива трехъ плоскихъ ступеней въ первомъ планѣ, колонны памятника, часовни, садовой ограды, укрѣпленія замка, прямолинейнаго канала справа.

Такое же стремленіе дать впечатлѣніе простора сказывается и въ одномъ изъ вариантовъ «Плача надъ Тѣломъ Господнимъ», гдѣ на первомъ планѣ въ строгой центральности и въ фасовомъ поворотѣ изображенъ граненый гробъ Господень, а за фигурами разстилается во всѣ стороны далекая равнина съ Іерусалимомъ слѣва, съ крутыми утесами посреди и справа. Въ этой весьма оригинальной композиціи поражаетъ и передача въ пейзажѣ настроенія — явленіе рѣдкое во всемъ искусствѣ XV вѣка, несмотря на то, что еще Джотто далъ образцы подобнаго пользованія пейзажемъ. Въ указанной композиціи мы и видимъ, что примѣръ Джотто, произведенія котораго Якопо могъ изучить въ Падуѣ, для него не пропалъ даромъ[17]. Ужасъ незамѣнимой утраты подчеркнутъ всей «угрозой» этихъ каменныхъ колоссовъ-горъ, тѣснымъ рядомъ надвигающихся изъ глубины картины, уныло глядятъ башни Іерусалима въ пустынѣ, уныло торчатъ кресты на Голгоѳѣ и впечатлѣніе смерти, отчаянія, полной обездоленности производятъ ряды оголенныхъ, низкихъ, еще не почуявшихъ пасхальную весну деревьевъ. Если Беллини воспроизвелъ эту композицію въ картинѣ въ краскахъ, то это должно было быть нѣчто потрясающее[18].

Указанная выше склонность къ перспективнымъ построеніямъ нашла себѣ полное выраженіе въ цѣломъ рядѣ рисунковъ Беллини, въ которыхъ архитектура играетъ главную роль. Перспектива въ дни расцвѣта молодости Беллини была «вопросомъ дня». Съ теоретически построенными проблемами ея онъ не могъ ознакомиться въ бытность свою во Флоренціи, но онъ могъ узнать о нихъ и у себя на родинѣ, въ Венеціи, гдѣ какъ разъ въ концѣ 1420-хъ и въ 1430-хъ годахъ работали два главныхъ перспективиста Флоренціи — Учелло и Кастаньо. Слѣды зрѣлыхъ перспективныхъ знаній сказываются въ мозаикахъ Джамбоно (1420-хъ годовъ) въ Санъ Марко, рѣзко отличающихся отъ общаго тогдашняго венеціанскаго стиля живописи своими заботами о «выпуклости». Въ двухъ изъ мозаикъ, носящихъ имя Джамбоно, участіе Кастаньо становится очевиднымъ. Здѣсь оно выразилось не только въ прекрасномъ портикѣ съ аркой на коринѳскихъ пилястрахъ [illegible]

[17] [illegible] Якопо «внимание» къ Джотто перешло и къ его сыну Джованни и къ его зятю Мантеньѣ.

[18] Картины Страстей Господнихъ Беллини не [illegible] полнены для венеціанской скуолы [illegible] до 1465 года. Среди этихъ картинъ была одна и съ даннымъ сюжетомъ.



грандіозныхъ классическихъ фигурахъ точно совпадающихъ съ [illegible] позднеримскаго или донателловскаго барельефа [14].

Въ архитектурныхъ композиціяхъ Беллини то проявляется уже [illegible] ренессансный характеръ то группируются скорѣе готическія формы [illegible] занимаютъ мастера сводчатыя перекрытія и колонныя залы уходящія [illegible] въ глубину композиціи. Замѣчательно при этомъ соотвѣтствіе между ростомъ фигуръ и размѣрами зданій, несмотря на то, что послѣднія изображены преимущественно цѣликомъ, отъ фундамента до крыши. Впечатлѣнію нѣкоторой старинности въ этихъ рисункахъ способствуетъ наклонность Беллини къ симметрическимъ фасовымъ поворотамъ. Благодаря этому и при небольшихъ фигурахъ зданіе пріобрѣтаетъ часто слишкомъ доминирующее значеніе въ цѣломъ; кажется, будто все затѣяно только для сочиненія такого архитектурнаго проекта. Эта черта внѣдрилась затѣмъ въ венеціанскую школу настолько, что слѣды ея мы можемъ усмотрѣть не только у второстепенныхъ мастеровъ конца XV вѣка, у Мансуети или Лаццаро Себастіано, [illegible] ея сказываются даже въ чрезчуръ иногда роскошныхъ и отвлекающихъ вниманіе архитектурахъ Паоло Веронезе [15].

Беллини менѣе виртуозенъ въ изображеніи животныхъ, нежели Пизанелло, и вообще весь онъ болѣе подвижной, менѣе усидчивый и выдержанный художникъ. Однако заслуживаетъ вниманія мастерство, съ которымъ и онъ рисуетъ лошадей, собакъ, птицъ, а также фантастическихъ звѣрей, въ формахъ которыхъ у него всегда сказывается глубокое знаніе натуры, конструктивныхъ законовъ тѣлосложенія. Менѣе удаются ему въ свободныхъ рисункахъ растенія (о точныхъ копіяхъ цвѣтовъ уже говорилось выше), но и здѣсь достойно вниманія, что Якопо выработалъ новые пріемы схематизаціи кустовъ и деревьевъ. На листѣ со св. Христофоромъ онъ старается передать низкія густыя заросли кустарника, и если въ отдѣльности каждое растеніе и напоминаетъ нѣчто среднее между метлой или артишокомъ, то все же общій эффектъ получается довольно убѣдительный. Интересно трактованы и высокія деревья, встрѣчающіяся въ сценѣ «Трехъ живыхъ и трехъ мертвыхъ». Какъ ни условны эти формы, однако онѣ стройнѣе и жизненнѣе того, что изобразилъ Пизанелло въ лондонскомъ «Святомъ Евстафіи».

Если много германскаго уже въ Якопо Беллини и еще больше въ Пизанелло, то окончательными «тедесками» и готиками, людьми средневѣ[illegible]

---

[14] Напротивъ того, въ другихъ позднихъ [illegible] [illegible] [illegible] полная его зависимость отъ готическихъ формъ.

[illegible] самыхъ замѣчательныхъ архитектурныхъ [illegible] Беллини содержатъ сцены «[illegible] [illegible]». Однако, въ небѣ трехъ лицъ по внимательномъ разсмотрѣніи замѣчаешь [illegible] [illegible] [illegible] концевого многоэтажнаго палаццо, то [illegible] ной «кордегардіи» расположеннаго дворца [illegible] [illegible]





Микеле Джамбоно. Рождество и Введение во храмъ Пресвятой Богородицы. Мозаика [illegible] капеллы деи Масколи въ базиликѣ С. Марко въ Венеціи.

[illegible] представляются намъ остальные венеціанскіе (все въ томъ же широкомъ смыслѣ слова) современники Мазаччьо и фра Беато Анджелико. На всѣхъ нихъ лежитъ отпечатокъ Джентиле, хотя вопросъ долженъ оставаться открытымъ — является ли эта черта слѣдствіемъ впечатлѣнія, произведеннаго творчествомъ Джентиле въ Венеціи, или же здѣсь лишь аналогія, объяснимая [illegible]

Существенная разница, однако, между Пизанелло, Якопо и остальными венеціанцами заключается въ томъ, что первые [illegible] природѣ [illegible] условность новой условностью, готической. За исключеніемъ Пизанелло и Якопо, а также нѣсколькихъ (нынѣ забытыхъ) ближайшихъ ихъ [illegible]

[illegible] воздуха и [illegible] героизма [illegible] болѣе жизненному.

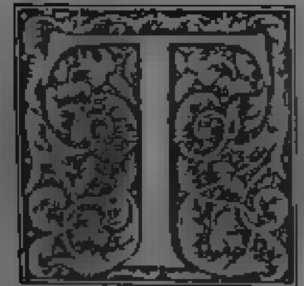
Вполнѣ понятно, что цѣнителямъ [illegible] иконнымъ произведеніи венеціанцевъ [illegible]. На золотомъ фонѣ возноситъ Джамбоно роскошные [illegible] своихъ мозаикъ, имѣющіе много общаго съ [illegible][16], на золотѣ же вырисовываются аркады и портики, сочиненные [illegible]. Да и вообще золото на картинахъ венеціанцевъ этого времени замѣняетъ [illegible] всю природу или по крайней мѣрѣ небо. Такъ золото играетъ [illegible] роль и въ алтарѣ позднѣйшаго послѣдователя [illegible] Микеле Ламбертини, въ одномъ изъ самыхъ сказочныхъ украшеній [illegible] примитивовъ Венеціанской академіи[17].

Иногда вмѣсто золотого фона мы видимъ черный или же затѣйливую архитектуру. На пышной, убранной выпуклыми золочеными украшеніями картинѣ «Поклоненіе волхвовъ» Антоніо Виварини (до 1441 года; Берлинскій музей) мастеръ, находившійся подъ несомнѣннымъ вліяніемъ Пизанелло (превосходно изображены лошади, собаки, корова, оселъ), отваживается на смѣлости и въ пейзажѣ: позади навѣса на корявыхъ стволахъ, за причудливой скалой, къ которой прислоненъ навѣсъ, высятся розовыя восточнаго характера башни Виѳлеема, стелются холмы съ пастбищами и вздымаются горы. Но все это не передаетъ ни простора, ни воздуха, все это лѣзетъ впередъ, навалившись одно на другое, усиливая впечатлѣніе и безъ того уже преувеличеннаго нагроможденія роскоши. Картина эта одна изъ самыхъ чудесныхъ «сказокъ» въ исторіи живописи, но для своей эпохи это уже отсталая, старомодная картина. Большая Мадонна 1446 года того же мастера, исполненная имъ, какъ и другія его работы до этого года, въ сотрудничествѣ съ Іоганнесомъ изъ Германіи (въ Венеціанской академіи), изображена на фонѣ золотой готической архитектуры. Однако эта архитектура страдаетъ полнымъ отсутствіемъ той логической конструктивности, которая составляетъ основную красоту готики и которая такъ плѣняетъ въ произведеніяхъ флорентинцевъ. Что же касается неба, то его тяжелый тонъ не сообщаетъ впечатлѣнія воздушности. Впрочемъ, отмѣтимъ, что золото передано въ архитектурѣ не посредствомъ позолоты, а разными оттѣнками желтой краски. Итакъ, живописный принципъ беретъ верхъ надъ декоративнымъ.

[illegible]

[17] Микеле [illegible]

III.



ЯГОТѢНІЕ Сѣверной Италіи къ искусству германскаго отдѣла могло бы привести къ тому, что мало по малу вся эта обширная и богатая область сдѣлалась бы второй, лишь слегка итальянизированной «Нѣметчиной». Это предположеніе не покажется фантастичнымъ, если мы обратимъ вниманіе на ту силу, которую пріобрѣли сѣверныя вліянія въ Ломбардіи и Венеціи съ момента появленія такихъ превосходныхъ художниковъ, какимъ слѣдуетъ себѣ представлять Брусако и какими являются для насъ Пизанелло, Якопо Беллини, Микеле Джамбоно и Микеле Ламбертини, и если прибавимъ къ этому еще значеніе для художественной жизни всей области такого колоссальнаго готическаго сооруженія, какъ Миланскій соборъ, или еще всѣ тѣ усилія, которыя

сдѣлала готика въ строительствѣ Венеціи и Болоньи (С. Фрари, С. Джованни и Паоло, С. Петроніо, [illegible] Фоскари).

И не только сѣверъ Италіи находился въ XIV в. [illegible] подъ знакомъ «германскаго» готическаго искусства, но готика получила значеніе какъ бы «художественнаго языка» [illegible] цевъ обнаруживала теперь склонность къ тому, чтобы [illegible] ходимымъ общимъ языкомъ для Италіи въ цѣломъ, какимъ [illegible] Европы по ту сторону Альпъ. Вполнѣ уже отвоеванной для готики провинціей была Ломбардія съ прилегающей къ ней Венеціанской областью, но и дальше, въ глубинѣ полуострова, готика владѣла многими твердынями, а такой значительный художественный центръ, какъ Сіена, былъ у нея въ полномъ порабощеніи. Но вотъ какъ разъ въ тотъ моментъ, когда готическія формы, проникшія еще съ XIII вѣка и во Флоренцію, начали тамъ утрачивать свой «привозный» оттѣнокъ (есть что-то чужое и навязанное даже въ Санта Кроче, въ Дуомо и въ Кампаниле), стала намѣчаться и реакція противъ нихъ. Увлеченію германизмомъ гуманисты противопоставили увлеченіе классиками. Явилось убѣжденіе въ необходимости возврата къ основамъ, къ «исконному итальянскому вкусу». Благодаря этому увлеченію античнымъ искусствомъ искусство Тосканы было первымъ выведено снова на «латинскій» путь, намѣченный еще Николо Пизано и Джотто. Въ началѣ XV вѣка увлеченіе древностью въ тосканскомъ художественномъ мірѣ выражалось лишь въ одиночныхъ фактахъ, напримѣръ, въ «эстетическихъ паломничествахъ» въ Римъ Брунеллески, Донателло, Мазаччіо. Но уже въ 1430-хъ годахъ отвоеваніе «латинскихъ» формъ представляется во Флоренціи совершившимся и утвердившимся фактомъ, и даже успѣхъ вполнѣ готическихъ картинъ Джентиле да Фабріано не въ состояніи былъ измѣнить могучаго теченія, которому подчинились не только свѣтскіе, но даже, какъ мы видѣли, и монастырскіе художники.

При рѣзкомъ контрастѣ, начавшемъ, такимъ образомъ, намѣчаться между сѣверной и средней, между «болѣе германской» и «болѣе латинской» Италіей, все дальнѣйшее развитіе искусства въ обѣихъ областяхъ могло бы привести къ полному разобщенію, а это, въ свою очередь, могло бы измѣнить весь дальнѣйшій ходъ ренессанса и за предѣлами Италіи, если бы на самомъ сѣверѣ въ эти же годы творчества Пизанелло и отдѣлки Миланскаго собора не возникло теченіе, съ фанатизмомъ примкнувшее къ тосканскому возрожденію латинизма, иначе говоря, къ движенію итальянскаго національнаго самосознанія. Средоточіемъ этого движенія на сѣверѣ, сыгравшаго первенствующую роль въ исторіи ренессанса и опредѣлившаго [illegible] судьбу его, была Падуя и въ Падуѣ мастерская [illegible] очень даровитаго художника, [illegible] любителя [illegible] великаго энтузіаста древности, Скварчоне.

Оговоримся сейчасъ же: Скварчоне не единственно первый ренессансистъ сѣвера Италіи. Не нужно забывать о пребываніи Уччелло и Кастаньо въ Венеціи. Что оба эти художника занимали тамъ скромное положеніе подмастерьевъ при мастерѣ мозаичистѣ, не исключаетъ возможности ихъ вліянія. Достаточно указать на появленіе зрѣлыхъ ренессансныхъ формъ среди готическихъ мозаикъ Джамбоно, свидѣтельствующихъ о громадномъ артистическомъ авторитетѣ тѣхъ, кому эти формы обязаны своимъ появленіемъ. Но и кромѣ нихъ въ 1430-хъ и въ 1440-хъ годахъ мы нашли бы не мало латинскихъ явленій на германизированномъ сѣверѣ Италіи, если не всегда въ живописи, то, во всякомъ случаѣ, въ архитектурѣ и пластикѣ.

Наконецъ въ 1440-хъ годахъ въ Падуѣ живетъ Донателло, этотъ возродившійся Фидій, оказавшій и своимъ творчествомъ и личнымъ своимъ общеніемъ съ мѣстными художниками громадное вліяніе на поворотъ во вкусахъ. Стоитъ войти въ падуанское «Салоне» и проникнуться впечатлѣніемъ отъ готической росписи его стѣнъ Миретто, кажущейся глубочайшей древностью рядомъ съ «римскимъ» конемъ Донателло, такъ гордо выступающимъ среди сумрачнаго зала, чтобы понять, какое освѣжающее дѣйствіе это «новое изъ античныхъ латъ» искусство должно было оказывать и какія побѣды праздновать.

Отъ самого Франческо Скварчоне [18] дошли до нашего времени лишь двѣ достовѣрныя картины и онѣ слишкомъ мало говорятъ о степени его дарованія. «Падуанскій алтарь» скорѣе заурядное произведеніе, которое при отсутствіи подписи, можно бы приписать какому-либо слабому и отсталому подражателю Мантеньи. Между прочимъ, фигуры святыхъ представлены на архаичномъ золотомъ фонѣ. «Берлинская Мадонна» уже интереснѣе — она напоминаетъ въ своемъ профильномъ поворотѣ нѣкоторые барельефы Донателло, и здѣсь мы находимъ характерно ренессансные мотивы: гирлянду съ фруктами, сдѣлавшуюся излюбленнымъ украшеніемъ всѣхъ сѣверно-итальянскихъ картинъ XV вѣка, и канделябры съ волютами. Позади драпировки, на которой выдѣляется полуфигура Богоматери съ Младенцемъ на рукахъ (фигура Христа напоминаетъ фигуры эротовъ на позднеантичныхъ саркофагахъ), видны узкія полоски далекаго пейзажа съ тонко вырисованнымъ лиственнымъ деревомъ впереди [19]. Но этого слишкомъ мало для оцѣнки такого знаменитаго мастера въ исторіи, какъ Скварчоне. Впрочемъ, огромное значеніе его объясняется исключительно педагогическимъ воздѣйствіемъ его громадными и разносторонними знаніями, его энтузіастской проповѣдью обращенія къ античности.

За это значеніе Скварчіоне говоритъ, во всякомъ случаѣ, уже одинъ рядъ его учениковъ. Кто только не побывалъ въ его ботегѣ? Число учениковъ Скварчоне достигло, будто бы, 147 человѣкъ, и въ числѣ ихъ [illegible]

[18] Франческо Скварчоне родился въ концѣ XIV вѣка, умеръ въ 1474 году [illegible] I, стр. 428.

[19] Подобныя деревья мы встрѣтимъ [illegible] кстати и Кривелли, на картинахъ всѣхъ скварчонистовъ.

въ [illegible] Феррара [illegible] М[illegible]
[illegible]
[illegible]
Кривелли. [illegible] Скварчоне [illegible]
которыми онъ былъ окруженъ. [illegible]
[illegible] въ Феррару на соборъ самъ императоръ [illegible]
[illegible] Бернардино [illegible]
мастера.

О характерѣ воздѣйствія Скварчоне на своихъ учениковъ [illegible] своею очередь ихъ произведенія, имѣющія всѣ [illegible] монументальную жесткость, что-то суровое и [illegible] съ оттѣнкомъ болѣе или менѣе удачнаго подражанія древнимъ. [illegible] ими руководитъ совершенно иной принципъ, нежели тотъ, что [illegible] германскимъ оттѣнкомъ творчеству Пизанелло или старшаго Виварини. Они не столько искали безхитростную и точную передачу видимости, [illegible] сознательно стремились къ стилю и мечтали уподобиться [illegible] древнихъ. Не всѣмъ это давалось къ одинаковой степени. Многие остались, подъ маской возрожденія, сущими готиками, и навязанные имъ античные покровы быстро стали спадать, какъ только они, выйдя изъ-подъ непосредственнаго вліянія падуанской мастерской, вернулись въ свои захолустья. Но не случилось этого съ лучшимъ — Мантеньей, хотя его отношенія съ учителемъ и кончились разрывомъ, хоть Скварчоне и критиковалъ работы своего ученика, оказался все же тѣмъ, о чемъ мечталъ Скварчоне, — новоявленнымъ римляниномъ.

О Скварчоне извѣстенъ еще чрезвычайно важный фактъ: это былъ первый художникъ-коллекціонеръ. Сынъ нотаріуса, самъ — въ началѣ своей дѣятельности — портной, онъ, вѣроятно, долгое время оставался внѣ художественныхъ круговъ, и творческій міръ этотъ могъ ему казаться какимъ-то въ высшей степени привлекательнымъ, почти волшебнымъ царствомъ. Въ немъ поэтому, по всей вѣроятности, отсутствовали черты профессіонала, которому все прекрасное кажется уже обыденнымъ. Эта «посторонность» его отношенія къ искусству заставила его дорожить имъ, искать его и затѣмъ собирать его произведенія. Въ 1420-хъ годахъ онъ совершаетъ длиннное путешествіе на востокъ, въ Грецію, и привозитъ оттуда цѣлый музей всевозможныхъ предметовъ: надписей, статуй, бронзъ. Мы видимъ, что и Мантенья, слѣдуя по стопамъ учителя, также превращаетъ впослѣдствіи свой домъ въ кунсткамеру и даже доводитъ свои дѣла до разстройства, вѣроятно, благодаря своей страсти собирать антики.

Можно сказать, что мастерская Скварчоне была [illegible] бы первой «академией» [illegible] школой, основанной на [illegible] правилахъ [illegible] и даже на сознательномъ подражаніи имъ [illegible] проявляется [illegible]

[illegible] отнынѣ сразу [illegible] вкуса [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] в [illegible] время [illegible] уже [illegible] непрестаннымъ [illegible] XV [illegible] Скварчіоне [illegible] искусству [illegible] повернула судьбу искусства Сѣверной Италіи [illegible] судьбу съ судьбой всего итальянского возрожденія [illegible] томъ что движеніе въ цѣломъ пріобрѣло ту мощь [illegible] характеръ который оно не могло бы имѣть если бы [illegible] мѣстной особенностью одной средней Италіи.

На пейзажѣ Сѣверной итальянской живописи мы можемъ [illegible] ясностью понять значеніе мастерской Скварчіоне. Сравнимъ пейзажъ Пизанелло на его «Святомъ Евстафіи» или на его «Святомъ Георгіи» съ пейзажемъ скварчіонистовъ, и намъ сразу бросятся въ глаза [illegible] и темнота у Пизанелло, свѣтъ и просторъ у Мантеньи, Дзоппо и у [illegible] этотъ свѣтъ и просторъ не столько результатъ болѣе внимательного изученія природы (какъ напримѣръ у ванъ Эйковъ или у Пьеро [illegible]) сколько слѣдствіе строгой, богатой теоретическими принципами школы. Мы знаемъ изъ документовъ что Скварчіоне былъ самъ знатокомъ перспективы,[2] и это не должно поражать въ человѣкѣ, который [illegible] со всѣмъ что было передового въ его время. Вѣдь перспектива была великимъ вопросомъ дня: въ Тосканѣ бредили ею, сочиняли для нея картины, а въ Падуѣ ее читали съ университетской каѳедры. Послѣдовательное же занятіе перспективой необходимо должно было привести къ проблемамъ пространства вообще и къ проблемамъ освѣщеннаго пространства (т. е. воздушной перспективы) въ частности.

Въ пейзажахъ скварчіонистовъ насъ особенно должны поразить двѣ особенности: обиліе архитектурно-перспективныхъ мотивовъ и неправдоподобие всей «чистой» природы. Особенная страсть проявилась у нихъ къ какимъ-то каменнымъ пустынямъ, гдѣ каждая поверхность [illegible] все [illegible] и уступы и всѣ эти грани и лѣстницы служатъ тому, чтобы отъ формы къ формѣ увлекать глазъ дальше и дальше въ глубину картины. Надъ этой каменной пустыней съ ея террасами, [illegible] и рѣками, извивающимися въ безконечность, развертывается [illegible] небо и опять по небу въ сокращающейся [illegible] таким образомъ что получается удивительное впечатлѣніе [illegible] быть можетъ отъ падуанцевъ (а не отъ [illegible]) [illegible]

[2] Свѣдѣнія о томъ, что Скварчіоне изучалъ перспективу, мы находимъ въ контрактѣ, заключенномъ между нимъ и живописцемъ [illegible] Скварчіоне [illegible] сына въ ученики 1467 году. Въ [illegible] перспектива была въ большой чести; [illegible] перспективныя темы [illegible] въ [illegible] для Данте, но уже съ начала XV [illegible] [illegible] математика въ [illegible] [illegible] [illegible]

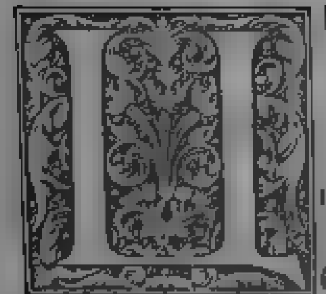
деи Франческо указания для состава [illegible]
герцога и его жены [illegible]
когда Мантенья былъ въ полномъ [illegible]
и средней Италии (Маркахъ [illegible]
вычайно сильны.

Но однѣми перспективными [illegible] школы Скварчоне. Въ этихъ Өиваидахъ помимо того [illegible] поэтическiй духъ. Никогда и нигдѣ еще средневѣковый [illegible] ческомъ подвигѣ какое-то наслажденіе ужасомъ, не находилъ [illegible] яркаго выраженія, какъ въ этихъ [illegible] падуанцевъ, венеціанцевъ и феррарцевъ XV вѣка. Но и эту черту можно себѣ объяснить [illegible] античной строгости и суровости. Вѣдь въ то отчаянное всѣмъ прахомъ тиранническаго строя время, въ дни уже публично признаннаго упадка церковности одинаково могли прельщать мечты о доблести суровыхъ римскихъ республиканцевъ и о подвигахъ безжалостныхъ къ себѣ древнихъ аскетовъ. Все это было въ древности, въ таинственномъ, прекрасномъ, идеальномъ прошломъ. Тотъ міръ, жестокій и строгій, стремились возродить и проповѣдники (Савонаролла былъ въ нѣкоторомъ родѣ скварчіонистомъ, онъ былъ изъ Феррары, изъ города скварчонистовъ Туры и Коссы). Вѣроятно, тогда въ мастерской Скварчоне окрѣпъ духъ, во многомъ схожій съ тѣмъ духомъ, который нѣсколько вѣковъ спустя царилъ въ мастерской «республиканца и «римлянина» Давида, но «суровый классицизмъ» XV вѣка былъ возвышеннѣе, онъ еще дышалъ религіознымъ энтузіазмомъ. Одинъ и тотъ же потокъ общественной мысли освѣжилъ и ботегу падуанскаго живописца, и кельи монаховъ Санъ Марко во Флоренціи, онъ же еще вылился наконецъ въ твореніи «ученика Савонароллы», Микель Анджело. Вѣдь и въ Микель Анджело, въ строгой новой комбинаціи, переплетены всѣ элементы школы Скварчіоне: культъ античности, стремленіе къ аскетическому подвигу, строгая научность и незнающій успокоенія религіозный порывъ.



Мантенья. Голгоѳа. Парижъ, Лувръ.

IV



ЦЕНТРАЛЬНОЕ положеніе среди учениковъ Скварчіоне занимаетъ падуанецъ Андреа Мантенья, родившійся въ 1431 году, бывшій сравнительно моложе своего учителя [illegible]. Ученіе Мантеньи [illegible] бросается [illegible] время [illegible] даже [illegible] относительно зависимости его искусства [illegible] Скварчіоне. Сомнѣнія возникли и относительно того, былъ ли Мантенья усыновленъ Скварчіоне. [illegible]

[illegible]

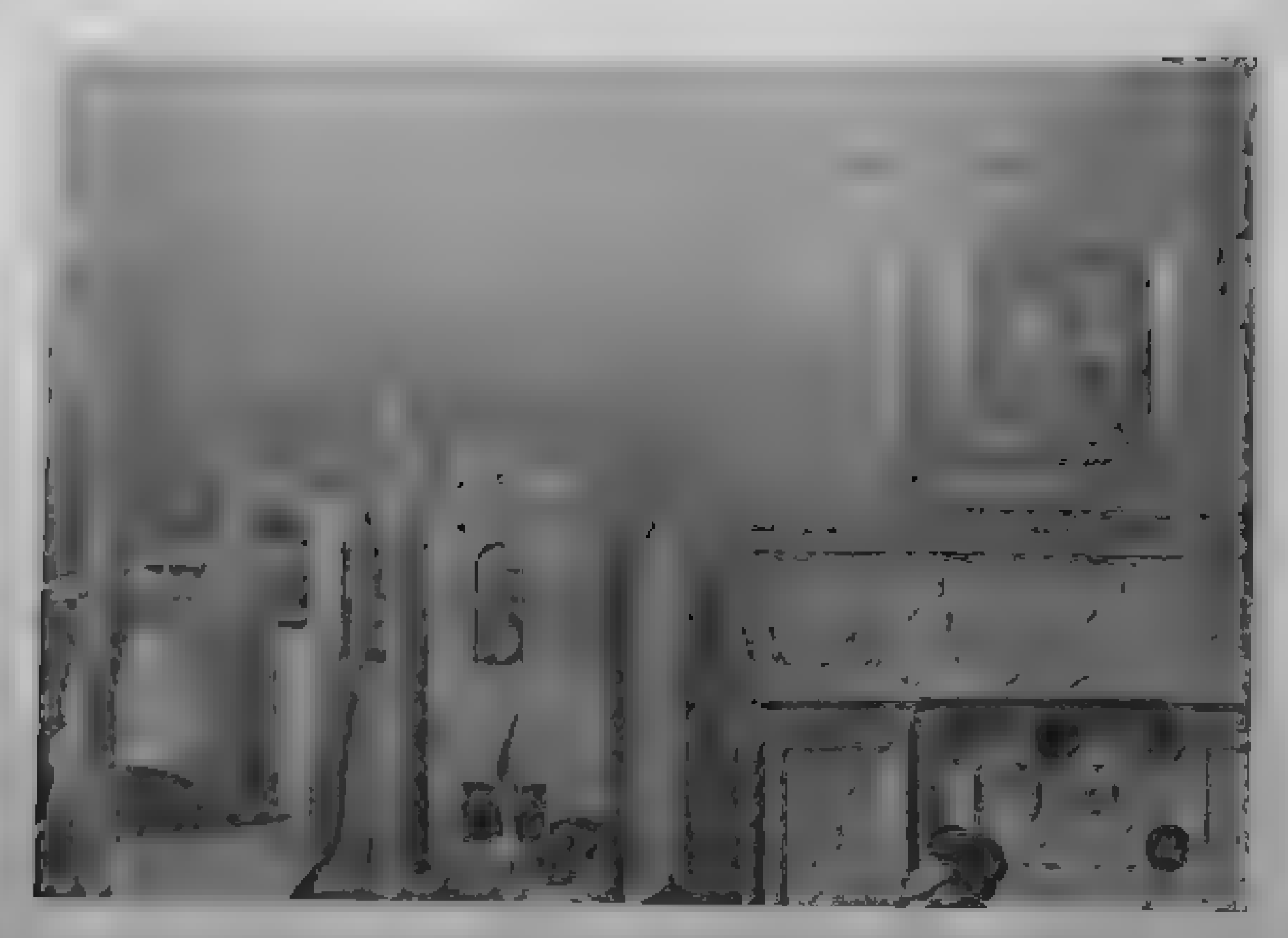


Мантенья. Фрагментъ фрески „Мученіе святаго Іакова". Падуя. Эремитани.

наго. Однако въ нѣсколькихъ дошедшихъ до насъ документахъ Мантенья носитъ фамилію Скварчоне, а въ одномъ случаѣ по поводу устроеннаго [illegible] его честь пира онъ упоминается подъ этимъ именемъ въ чужомъ [illegible] Пизѣ. Но и помимо этихъ подробностей вліяніе на Мантенью Скварчоне явствуетъ изъ тѣхъ чертъ сходства, которыми отмѣчены произведенія [illegible] скварчонистовъ и лишь въ наиболѣе сильной степени [illegible] теньи. Объяснять это явленіе воздѣйствіемъ Мантеньи [illegible] рищей нельзя, ибо двое изъ его соучениковъ, отличавшихся [illegible] въ самой опредѣленной формѣ: Скіавоне и особенно Пиццоло [illegible] нѣсколько лѣтъ старше его, и «мантеньевскія» фрески Пиццоло [illegible] до начала дѣятельности Мантеньи. Приписывать, въ свою очередь, [illegible] общаго источника Пиццоло нѣтъ основанія, тогда какъ [illegible] обиліе учениковъ Скварчоне, отовсюду стекавшихся къ нему въ П[illegible] говоритъ за то, что мастерская Скварчоне была истиннымъ ихъ [illegible] очагомъ. Эта зависимость Мантеньи отъ Скварчоне не умаляетъ [illegible] его собственнаго значенія. Мантенья, какъ живописецъ, [illegible] выше всего своего поколѣнія и принадлежитъ, вмѣстѣ съ ванъ Эйками, Мазаччіо, Пьеро деи Франчески, Боттичелли, Перуджино и Леонардо, къ самымъ яркимъ свѣточамъ столѣтія.

Изъ всѣхъ находокъ, сдѣланныхъ гуманистами, страстно стремившимися воскресить дивное мертвое тѣло классической древности, неустанно копавшимися въ землѣ, неустанно разбиравшими мудреныя надписи и потускнѣвшія палимпсесты, — изъ всѣхъ этихъ «находокъ» самая изумительная «находка» искусство Мантеньи, несомнѣнно вызванное ихъ «внушеніемъ», но при этомъ обладающее всѣми качествами подлинности и самобытности. Въ 1485 году Римъ былъ чрезвычайно взволнованъ слухомъ, что во владѣніяхъ монастыря Санта Марія Нуова, на Аппіевой дорогѣ, найденъ въ нетлѣнномъ видѣ трупъ древней прекрасной дѣвушки. Эта сказка какъ нельзя лучше выражаетъ, что въ XV вѣкѣ волновало умы, о чемъ грезили и какъ были влюблены въ прошлое всѣ лучшіе люди эпохи. Съ раздирающей тоской взирали они на божественный «трупъ» античнаго міра и готовы были отдать все, чтобы оживить его, воскресить, чтобы вдругъ очутиться снова гражданами не «Священной Римской Имперіи», столица которой была тамъ за горами, въ дикой «готической Паннонiи», а Великой Римской Республики съ настоящимъ Римомъ во главѣ, съ Городомъ, правящимъ Вселенной. И не столько честолюбивые идеалы о могуществѣ бродили въ головахъ большинства гуманистовъ, сколько желаніе увидать снова въ цѣлости гордые храмы, обширные амфитеатры, форумы, акведуки и термы, весь строй и блескъ той завидной эпохи, въ сравненіи съ которой современность представлялась имъ мерзостью запустѣнія.

Намъ теперь не легко вообразить ту психологію, ту [illegible]



Мантенья. Фрагментъ лѣвой части фрески «Мученіе святого Христофора». Падуя. Эремитани.

которая охватила тогда Италію. Мы теперь видимъ памятники прошлаго окруженными почетомъ, хранимыми съ величайшимъ береженіемъ. Не мало и возсоздано съ тѣхъ поръ въ грандіозныхъ размѣрахъ. Даже руины прибраны, приукрашены. Насъ не удивишь рядомъ колоннъ, поддерживающихъ антаблементъ, или ротондой, или куполомъ. За пять вѣковъ восторженнаго увлеченія античностью, имитаціи древности появились въ такомъ обиліи, что наконецъ даже почувствовалась потребность въ реакціи: обожаніе колонны смѣнилось ненавистью къ ней. Но тогда, въ XV вѣкѣ, — что видѣли люди, кромѣ замковъ, темницъ, съ ихъ башнями, дерзко вздымавшимися изъ узкихъ улицъ, кромѣ угрюмыхъ, постоянно недостроенныхъ соборовъ (стройка ихъ подвигалась въ Италіи еще медленнѣе, чѣмъ на сѣверѣ), кромѣ признаковъ варварства и вандализма на каждомъ шагу? Мы теперь обожаемъ и романскую архитектуру, и готику. Намъ онѣ говорятъ — несмотря на нѣкоторое косноязычіе — о чемъ-то очень важномъ. Люди XV вѣка могли видѣть въ нихъ лишь контрастъ тому, что было раньше, произведенія тѣхъ «готовъ», которые разгромили красоту и величіе прежней культуры.

Естественно было бы ожидать, чтобы въ Римѣ, гдѣ еще стояло столько великолѣпныхъ полуразрушенныхъ громадъ (изъ которыхъ многія съ тѣхъ

поръ [illegible]
и воскресло впервые античное искусство. Однако у [illegible]
вышло такъ, что первые признаки пробужденія обнару[illegible]
[illegible]
дала далекая Падуя. При этомъ замѣчательно, что [illegible]
Флоренціи — Брунеллески и Донателло — побывали въ [illegible]
годахъ. Мантенья же посѣтилъ его уже [illegible]

Почему это такъ? Что самъ Римъ могъ лишь [illegible] былъ въ силахъ создать что-либо изъ себя [illegible] было слишкомъ глубокимъ еще [illegible] престола въ Авиньонъ онъ испыталъ предѣльное [illegible] которого не могъ оправиться. Римъ былъ городомъ [illegible] аристократическихъ междоусобій. Здѣсь не было настоящей [illegible] явилась лишь послѣ того, какъ престолъ св. Петра былъ [illegible] исключительно свѣтлыми умами и усердными ревнителями [illegible]. Но почему изъ всѣхъ городовъ Апеннинскаго полуострова Падуя дала и [illegible] художника-археолога — Скварчоне и перваго генія возрождающейся античности — Мантенью? Не объясняется ли это тѣмъ, что сюда въ знаменитый университетъ издавна стекались всѣ лучшіе люди науки, что здѣсь когда-то гостилъ и Данте, здѣсь уже существовалъ культъ Петрарки, здѣсь, наконецъ, оставилъ лучшія свои произведенія Джотто, означающія вмѣстѣ съ Данте и Петраркой, первые этапы въ исторіи пробужденія итальянской культуры? Надо, впрочемъ, замѣтить, что Падуя никогда не забывала своего античнаго происхожденія. На-ряду съ благочестивымъ усердіемъ, съ которымъ она хранила мощи погребеннаго въ ея стѣнахъ св. Антонія, она чтила и память своего миѳическаго основателя — троянца Антенора, брата Пріама.[23]

Въ первомъ же достовѣрномъ трудѣ Мантеньи, въ росписи капеллы Эремитани (1448—1454), юный мастеръ обнаруживаетъ себя «римляниномъ». Особенно поражаютъ его «декораціи», среди которыхъ разыгрываются сцены. Какой огромный шагъ сдѣланъ здѣсь отъ плоскаго пейзажа Антоніо Виварини или самого Пизанелло къ этимъ грандіознымъ, полнымъ воздуха и простора картинамъ! Считается, что первыми здѣсь около 1449 года (слѣдовательно, когда Мантеньѣ было восемнадцать лѣтъ), написаны фрески съ житіемъ

---

[23] Въ послѣднее время въ [illegible] Падуи [illegible] все большее и большее значеніе [illegible] Донателло, посѣтившаго здѣсь въ 1443 году и создавшаго для Падуи первыя [illegible] памятникъ, конную статую [illegible] Гаттамелаты и алтарь для «Санто» [illegible] проникнутыя грандіознымъ античнымъ духомъ. [illegible] изъ котораго [illegible] Мантеньи [illegible] быть его [illegible] [illegible] живописная школа [illegible] костью своимъ [illegible] Падуѣ была уже [illegible] въ значительной степени [illegible] быть можетъ, благодаря пребыванію Уччелло и Липпи [illegible] возвратъ [illegible] Донателло [illegible] Уччелло [illegible] въ другихъ мѣстахъ [illegible] годами [illegible] въ 1440-хъ годахъ [illegible]



[illegible] Іакова», «Крещеніе Гермогена», «Святой Іаковъ [illegible]», «Святой Іаковъ, шествующій къ мѣсту казни» и «М[ученіе] святого Іакова». И эти картины уже полны не только [и]зобр[аже]ній античныхъ мотивовъ, но онѣ обнаруживаютъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] копіями съ античныхъ памятниковъ и барельефовъ [illegible]

Притомъ въ «Шествіи» мы замѣчаемъ уже свободное сочинені[е] въ духѣ древнихъ (портикъ на четырехугольныхъ столбахъ въ сценѣ «Крещенія»). Одно это заставляетъ приблизить написаніе этихъ фресокъ на три или на четыре года и кромѣ того видѣть здѣсь доказательство глубокаго систематическаго знакомства Мантеньи съ античнымъ искусствомъ, что, при недостаткѣ такихъ памятниковъ въ Падуѣ, можетъ быть объяснено лишь изученіемъ коллекціи Скварчоне [23].

Великолѣпна архитектура и въ двухъ фрескахъ или, вѣрнѣе, на двойной фрескѣ «Мученіе святого Христофора». Какой архитектурный шедевръ этотъ дворецъ, занимающій посрединѣ глубину композиціи и соединяющій обѣ половины! Въ этой фрескѣ Мантенья менѣе археологъ («копіей» съ античнаго является лишь портикъ на коринѳскихъ колоннахъ справа), все дышитъ свободной выдумкой и неисчерпаемымъ богатствомъ фантазіи. Въ то же время это шедевръ перспективнаго построенія, равноцѣнный урбинскимъ перспективамъ де Лаураны или Франчески, скорѣе даже превосходящій ихъ. Сцены разыгрываются подъ увитыми виноградомъ перекладинами навѣса, заходящаго справа за дворецъ. Съ особымъ наслажденіемъ Мантенья вырисовалъ всѣ скрещиванія линій, захожденія однѣхъ массъ за другія и разработалъ сложную систему тѣней (падающихъ тѣней и у него не найти). Несомнѣнно, пока небо было еще не такимъ темнымъ, какимъ оно представляется теперь вслѣдствіе порчи ультрамарина, и оно, покрытое легкими тучками и внезапно свѣтлѣющее къ горизонту, должно было сообщать фрескѣ иллюзію пространства и далекой глубины [24].

Но не одними архитектурными и перспективными задачами исчерпывается интересъ, представляемый фонами этихъ первыхъ фресокъ Мантеньи. Уже въ нихъ появляется тотъ странный, суровый пейзажъ, который сдѣлался

[23] Едва ли такою же коллекціей были изображенія «ученаго странника» Донателло. Можно еще предположить, что Мантенья до написанія фресокъ Эремитани самъ посѣтилъ Римъ или [illegible] Верону, но документально это путешествіе не подтверждается. Верона впрочемъ едва ли могла бы вдохновить на сочиненіе такихъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Замѣтимъ еще, что [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Мантеньи [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Франческа [illegible] [illegible] 1460-мъ годамъ. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] интересъ, но нарисованы они еще «варваромъ» [illegible] понимавшимъ то, что [illegible] [illegible] [illegible] время своихъ путешествій. Въ 1464 году Мантенья [illegible] [illegible] [illegible] лишь съ этого момента [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] преемникомъ [illegible] Скварчоне.

[24] [illegible] [illegible] античныхъ [illegible] [illegible] современныхъ Мантеньѣ [illegible] [illegible] [illegible] справа [illegible] [illegible] [illegible] позволитъ считать ее [illegible] [illegible] фрески съ шествіемъ св. Іакова.



ПАУЛЬ ПОТТЕРЪ.

ВЫѢЗДЪ НА ОХОТУ.

[illegible]
[illegible] Но [illegible] фигурами
фрески «Мученичество [illegible]
утеса, которые образуютъ какъ бы ряды сидѣній амфитеатра. Мы здѣсь встрѣчаемся со старинной формулой пейзажнаго нагроможденія, «кулиссы», смѣняющіяся и перспективное чередованіе плоскостей, но здѣсь формула пріобрѣла больше правдоподобія благодаря массѣ заимствованныхъ съ натуры мотивовъ, особенно рядовъ низкихъ кустовъ, какъ бы раздѣляющихъ отдѣльныя поля (мотивъ, уже встрѣтившійся намъ въ близнихъ Учелло), благодаря превосходно нарисованному съ натуры молодому дубку на самомъ первомъ планѣ и благодаря отлично выписаннымъ руинамъ, возвышающимся на полъ высотѣ холма. Этому пейзажу вѣришь, хоть и отдаешь себѣ отчетъ, что онъ выдуманъ, невозможенъ и весь «построенъ». Между полями (если можно назвать такъ каменные слои уступы), извиваясь, ползетъ мимо руинъ воротъ къ замку дорога, — нѣчто подобное тому, что мы видѣли у Амброджо Лоренцетти сто лѣтъ назадъ. Но Мантенья пользуется этимъ мотивомъ съ неизмѣримо большимъ мастерствомъ.

Если сравнить этотъ пейзажъ со скалами, пастбищами и дорогами на картинахъ ванъ Эйка, Гуса, Мемлинка, то насъ поразитъ у итальянца черта какой-то «свирѣпости». Можно назвать одними и тѣми же словами составныя части пейзажа у братьевъ ванъ Эйкъ, у Мемлинка и составныя части пейзажа у Мантеньи, но въ первомъ случаѣ эти слова будутъ означать нѣчто мягкое, нѣжное, исполненное милаго чувства, во второмъ — нѣчто суровое, страшное и «жестокое». Въ то же время у нидерландцевъ мы увидимъ больше вниманія къ природѣ, желаніе передать ее точно такой, какою она представлялась ихъ недавно еще только прозрѣвшимъ и умиленнымъ глазамъ. У Мантеньи же и прочихъ скварчіонистовъ все носитъ отпечатокъ суровой тиранической воли и огромныхъ теоретическихъ знаній, словомъ, «стиля». Тамъ, на Сѣверѣ, жили традиціи, переходившія изъ мастерской въ мастерскую, накопившія наивный опытъ, но не касавшіяся систематизаціи его. Здѣсь, въ Италіи, господствуютъ строго усвоенныя абстрактныя знанія, и даже какой-то духъ академіи, горделивый и величественный, предназначенный и приспособленный къ тому, чтобы выражать громады назрѣвавшихъ идей.

Все дальнѣйшее творчество Мантеньи подчинено тому же вкусу, той же системѣ знаній, той же волѣ. Что касается сценарія, то рядъ картинъ разрабатываютъ грандіозныя формулы сообразно понятой имъ античной архитектуры, другія же передаютъ его отношеніе къ природѣ. Самыми характерными примѣрами перваго можно считать большой алтарь въ веронской Санъ Дзено, «Срѣтеніе» (Уффици), «Тріумфъ Цезаря» (Гамптонъ Кортскій дворецъ), образа св. Себастіана (одинъ въ Луврѣ, поступившій [illegible] церкви въ Эгперсѣ, другой — въ Вѣнскомъ музеѣ). Въ этихъ картинахъ мы

видимъ то же обиліе жесткихъ и рельефныхъ [illegible] ...ъ же [illegible] пирамиды и мастерски перерытыя [illegible] дровъ, столбовъ, колоннъ, улицъ. Характерными же примѣрами [illegible] Мантеньевой природы (выражаясь точнѣе того страннаго [illegible], которое у него играетъ роль природы) мы видимъ въ «Распятіи» (Лувръ), въ [illegible] (музей въ Турѣ), въ «Моленіи съ каменоломнею» (Уффици), въ «Св. [illegible] Георгіи» (Венеціанская академія), въ «Поклоненіи волхвовъ» (Уффици).

Особенной жестокостью отличается пейзажъ луврскаго «Распятія», нѣкогда вмѣстѣ съ двумя картинами въ Турскомъ музеѣ составлявшаго предэллу алтарнаго образа въ Санъ Дзено (1456—59). Это одна изъ самыхъ страшныхъ картинъ, когда-либо сочиненныхъ человѣчествомъ, и главный ужасъ ея заключается въ ея изумительной декораціи, въ этой каменной потрескавшейся площадкѣ, въ которую вбиты кресты, въ городѣ, на возвышеніи, защищенномъ и угрожаемомъ уныло заостреннымъ утесомъ. Изъ-за этой безотрадной мѣстности глядятъ подобные же холмы и горы, частью освѣщенные, частью прячущіеся въ полумракѣ. Справа чернымъ контуромъ на блѣдномъ, точно полярномъ небѣ вырѣзается ближайшая скала. По небу, по которому какъ будто никогда не ходило солнце, плывутъ безотрадными рядами клубящіяся или вытянутыя облака. Вообще, все на этой картинѣ носитъ отпечатокъ ужаса: съ земли сорваны ея зеленые, теплые покровы, и голымъ каменнымъ скелетомъ лежитъ она подъ унылымъ небосклономъ.

Мантенья въ этой картинѣ достигъ фортиссимо паѳоса. Но иныхъ, кромѣ патетическихъ, нотъ онъ вообще неспособенъ извлечь изъ своего искусства. Рисуетъ ли онъ «идиллію» отдыха на пути въ Египетъ или «праздникъ Пасхи» въ «Воскресеніи»[2], декорація у него все та же — суровая, скорбная. Какъ будто энтузіазмъ къ антикѣ въ его душѣ соединился съ какими-то византійскими пережитками, вполнѣ объяснимыми въ уроженцѣ Венеціанской области. Или въ немъ, дѣйствительно, проснулся римлянинъ-республиканецъ? Скварчіоне путешествовалъ по Греціи, но ученики его оказались всѣ скорѣе какими-то квиритами по духу. Изъ картинъ Мантеньи точно доносятся лязгъ мечей гладіаторовъ и бряцаніе панцырей легіонеровъ. Онѣ всѣ проникнуты духомъ Марса, жестокаго, неумолимаго, признающаго только свою желѣзную силу, считающаго важнѣе всего исполненіе велѣній своей воли, стремящагося къ безпредѣльной власти.

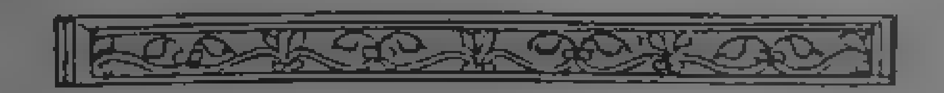
И то немногое, что намъ извѣстно изъ жизни Мантеньи, рисуетъ его намъ такимъ же настойчивымъ, жестокимъ человѣкомъ, внушавшимъ [illegible] всего въ величіи. Уже та выдержка, съ какою онъ добивался [illegible]

[2] Шпалерную «пасхальную» радость [illegible] турской «Геѳсиманіи» деревья на первомъ планѣ [illegible] и [illegible] съ ихъ [illegible] заключаютъ въ себѣ что-то угрожающее. А [illegible] жестокое [illegible], которыя [illegible] «Пасха — Воскресеніе» въ Турѣ [illegible] Мантенья [illegible] Не первая ли это картина [illegible]

дворянство, рисуетъ е[illegible] [illegible] [illegible]

точности при жизни [illegible] и послѣ смерти. Сохранившаяся студія его имѣетъ видъ какого-то храма, въ которомъ онъ долженъ былъ чувствовать себя императоромъ-богомъ, окруженнымъ кумирами древнихъ, создающимъ одну за другой картины колоссальнаго стиля, воскрешающимъ древнюю культуру, которая была ему ближе и понятнѣе, нежели культура его дней.

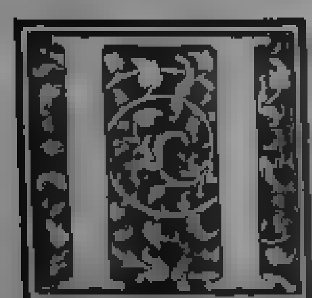
Лишь достигнувъ старости Мантенья какъ будто началъ нѣсколько смягчаться. Новыя ноты доносятся изъ четырехъ его картинъ: «Мадонны побѣды» 1495—1496 года (Лувръ), «Мадонны Тривульціо» 1497 года (собственность князя Тривульціо въ Миланѣ), «Парнаса» и «Побѣды мудрости надъ пороками» того же года (обѣ послѣднія картины, украшавшія нѣкогда кабинетъ знаменитой Изабеллы д'Эсте въ Мантуанскомъ замкѣ, нынѣ въ Луврѣ). Въ этихъ картинахъ Мантенья старается быть привѣтливымъ. Объ этомъ говорятъ мягкія, разнообразныя по формамъ, гористыя дали въ «Парнасѣ», апельсиновые кусты тамъ же и въ трехъ другихъ картинахъ, наконецъ, изящныя позы и жесты дѣйствующихъ лицъ (напримѣръ, прелестная пляска музъ въ «Парнасѣ»). Очевидно, и его, этого бронзоваго человѣка, коснулась волна нѣжности, которой ознаменованъ конецъ XV вѣка и которая выразилась въ твореніи Косты, Беллини, Перуджино, Сандро, Филиппино, Пьеро ди Козимо, Винчи и далѣе, Маріотто, Рафаэля, Сарто. Но и тутъ мѣстами Мантенья представляется прежнимъ человѣкомъ. Во имя стиля рѣжетъ онъ апельсиновыя деревья правильными архаическими аркадами въ «Мадоннѣ побѣды» и въ «Мудрости», во имя же стиля строитъ онъ въ правильной симметріи композиціи, и прежній страшный Мантенья проглядываетъ въ той освѣщенной багровой зарею скалѣ, что торчитъ въ послѣдней картинѣ изъ-за садовыхъ аркадъ и веселыхъ кустовъ перваго плана. Сказать кстати, это одна изъ первыхъ попытокъ передать эффектъ вечернихъ лучей, и весьма неожиданно встрѣчаешь ее въ произведеніи художника, который вообще мало интересовался явленіями природы.[2]



2 Необходимо еще указать на [illegible] Мантенья въ [illegible] [illegible]

Бернардо Парентино. Встрѣча святого Антонія съ разбойниками. Дворецъ Дорія въ Римѣ.

V.



РИБЛИЗИТЕЛЬНО въ тѣхъ же выраженіяхъ, какими мы характеризовали особенности искусства Ма[illegible] въ частности его пейзажа, можно характеризовать и [illegible] рацiонную часть всѣхъ сѣверныхъ художниковъ, находившихся подъ болѣе или менѣе сильнымъ вліяніемъ падуанской школы. Ближе всего къ Мантеньѣ стоитъ его то[illegible] Пиццоло (или Пиц[illegible]) [illegible] [illegible] [illegible]

¹) См. G. Testi, op. cit., стр. 447. — Н. Пиццоло [illegible] родился въ 1421, умеръ до 1453 года, [illegible]



[illegible] работы самого М[illegible] [illegible]
[illegible] скорѣе подстроенныхъ [illegible] [illegible] весьма [illegible] [illegible] во всякомъ случаѣ замѣчательны. Особенно прекрасно «Призваніе апостоловъ», происходящее на тѣсной площадкѣ у самой [illegible] [illegible] подробно [illegible] болѣе подробно, чѣмъ у Мантеньи [illegible] ботанныхъ скалъ. Къ одному изъ ущелій подъѣзжаетъ мимо развалившейся гостиницы [illegible]. На противоположномъ берегу высится огромный замокъ. Небо тщательно выписано: внизу оно заволочено бѣлой мглой, по которой плывутъ облака, вверху чистый синій (отъ времени почернѣвшій). Въ бордюрахъ фрески изображена тщательно гирлянда овощей и фруктовъ, и трактовка одного этого мотива свидѣтельствуетъ о чрезвычайномъ вниманіи художника къ природѣ [28].

Нѣсколько болѣе ясной фигурой представляется Марко Дзоппо (Zoppo) [29], родившійся въ 1433 году, ученикъ и пріемный сынъ Скварчіоне, а по выраженію Морелли даже карикатура на Скварчіоне (непонятно, однако, какъ можно говорить о карикатурѣ, не зная оригинала?). Дзоппо считаютъ одни основателемъ обновленной болонской школы, другіе хотятъ въ немъ видѣть лишь слабаго имитатора, не имѣвшаго никакого значенія. По рисунку онъ близокъ къ Мантеньѣ, но превосходитъ его яркостью и сочностью красокъ. Ему принадлежитъ полная аскетическаго духа картина Болонской Пинакотеки «Святой Іеронимъ въ пустынѣ». Престарѣлый анахоретъ стоитъ на колѣняхъ на жесткой плоской скалѣ, изъ которой выросло давно уже изсохшее корявое деревцо. Къ нему святой прикрѣпилъ распятіе и прислонилъ свою кардинальскую шапку. Позади пустынника, прямо посреди композиціи, громоздится высокая скала, скорѣе какой то столбъ, сложенный изъ разнообразныхъ камней. Контрастомъ ко всему этому ужасу является даль съ ея зелеными лугами и вьющимися дорогами. Надъ сценой стелется ровное чистое небо, постепенно свѣтлѣющее къ горизонту.

Берлинская картина Дзоппо, помѣченная 1471-мъ годомъ, носитъ такой

[28] Парная съ этимъ сюжетомъ фреска изображаетъ заклинаніе святымъ Іаковомъ демоновъ. Сцена происходитъ въ тѣсномъ дворикѣ странной конструкціи, причемъ апостолъ помѣщенъ на какой-то каѳедрѣ, вродѣ тѣхъ, съ которыхъ при чрезмѣрномъ наплывѣ народа св. Бернардинъ произносилъ свои проповѣди. Эта фреска и въ смыслѣ фигуръ, и въ смыслѣ декораціи менѣе удачна, нежели «Призваніе апостоловъ». Быть можетъ именно здѣсь работа Пиццоло. Остается лишь вопросомъ, можно ли считать работой Пиццоло «Вознесеніе Богородицы» и изображенія святыхъ отцовъ церкви въ круглыхъ медальонахъ абсиды. Какъ то, такъ и другое вовсе не отличается настолько отъ Мантеньи, чтобы видѣть въ нихъ непремѣнно произведенія другого художника. И «Вознесеніе», и «Отцы церкви» написаны съ явнымъ намѣреніемъ достигнуть иллюзіи. Превосходно передана расписная арка, черезъ которую видишь возносящуюся среди апостоловъ Марію, и еще значительнѣе перспективныя ухищренія въ фрескахъ съ отцами церкви. Святые точно видны черезъ круглыя окна въ люнетахъ абсиды сидящими за работой въ своихъ кельяхъ, послѣднія переданы со всѣми подробностями, — [illegible]

[29] Laudadeo [illegible]



[illegible]

же суровый характеръ, несмотря на то, что сюжетъ «Мадонна на тронѣ со святыми» требовалъ бы иного сценарія. Тронъ украшенъ тяжелой гирляндой изъ фруктовъ и листьевъ. Но даже этотъ мотивъ не вноситъ [illegible] ноты въ картину, настолько эти фрукты кажутся жесткими [illegible]. Позади развертывается видъ на скалистую мѣстность. Въ строгой [illegible] вздымаются справа и слѣва твердые, граненые черно-бурые холмы, а черезъ ложбину между ними открывается далекій видъ на плоскій, покрытый рѣдкой растительностью холмъ съ замкомъ на вершинѣ.

Фрески въ Эремитани съ сюжетами, иллюстрирующими жизнь святого Христофора, приписываются то Дзоппо, то Ансуино да Форли. Но кто бы ни былъ авторъ этой живописи, онъ былъ несомнѣнно соученикомъ Мантеньи у Скварчоне («скварчонистъ») и художникомъ весьма замѣчательнымъ, которому вредитъ лишь сосѣдство генія Мантеньи. Въ этихъ фрескахъ можно отмѣтить между прочимъ и черты сходства съ Беноццо Гоццоли или вѣрнѣе съ фра Филиппо Липпи, что не должно удивлять, ибо великій флорентинецъ пребывалъ одно время въ Падуѣ. Тосканскія черты вносятъ нѣкоторую мягкость въ фреску «Юность святого Христофора», сказывающуюся также и въ пейзажѣ. Горы имѣютъ болѣе округлыя очертанія и скорѣе напоминаютъ мѣловыя или известковыя, нежели базальтовыя формаціи. Замѣчательно также усердіе, съ которымъ передана почва, — она все еще голая, каменистая, но уже испещрена частыми пучками травы.

Съ величайшимъ усердіемъ написанъ пейзажъ на фрескѣ той же капеллы «Святой Христофоръ съ Чудеснымъ Младенцемъ на спинѣ», — произведеніе малоизвѣстнаго художника Боно изъ Феррары. Замѣчательна здѣсь старательная трактовка воды. Святой и мальчикъ-рыбакъ стоятъ у самой рѣки такъ, что ноги обѣихъ фигуръ отражаются въ опрокинутомъ видѣ (и съ правильнымъ перспективнымъ измѣненіемъ) въ гладкой поверхности. Это единственный примѣръ въ XV вѣкѣ такой точной и послѣдовательной передачи даннаго эффекта. Остальной пейзажъ на фрескѣ довольно схематиченъ. Черезъ луга, на которыхъ пасутся олени, идетъ отъ рѣки дорога, поросшая по сторонамъ низкимъ кустарникомъ. Слѣва античная руина, справа капелла и шалашъ Христофора. Въ глубинѣ высокій холмъ, напоминающій то, что мы видѣли на баталіяхъ Учелло и у Мантеньи: поверхность холма вся испещрена пастбищами и полями, поросшими кустарникомъ. Нѣсколько сѣверный характеръ вноситъ въ этотъ ансамбль городъ съ нѣмецкими башнями и остроконечными крышами.

Достовѣрная подписанная фреска помянутаго Ансуино «Проповѣдь святого Христофора» рисуетъ намъ этого художника, какъ мастера [illegible]. Подобно Мантеньѣ онъ старается придать величественный характеръ фрескѣ посредствомъ античныхъ мотивовъ въ архитектурѣ. [illegible] четыреугольныхъ канделябровъ [illegible]

[illegible] триумфальныя ворота [illegible] [illegible] Но тамъ, гдѣ Мантенья полонъ силы, находя[illegible] [illegible] обнаруживаетъ изумительныя знанія [illegible] Анцуино [illegible] довольно робкимъ, неловкимъ имитаторомъ. Однако для правильной оцѣнки мастера его нужно сравнивать не съ такимъ «чудомъ», какъ Мантенья, а съ произведеніями другихъ его современниковъ (изъ которыхъ многіе носятъ въ исторіи искусства очень громкія имена): съ Беноццо Гоццоли, съ Якопо Беллини, съ Поллайоло. И тогда окажется, что Анцуино не хуже ихъ, что его недостатки суть недостатки эпохи, преодолѣнные лишь геніемъ Мантеньи.

Однимъ изъ самыхъ жесткихъ художниковъ этого скварчонескаго круга представляется намъ Парентино (или Паренцано). Въ точности неизвѣстно, находился ли онъ въ какихъ-либо отношеніяхъ къ мастерской Скварчоне, но весь его падуанскій стиль и особенно нѣкоторыя детали пейзажа, какъ трактовка деревьевъ (обыкновенно лишенныхъ листьевъ) и рисунокъ чудовищно-острыхъ колючихъ скалъ, говорятъ за это. Картинкой-типомъ для Парентино можетъ служить одинъ изъ сюжетовъ предэллы, хранящейся въ римской галлереѣ Доріа. Она изображаетъ разбойниковъ, напавшихъ на св. Антонія Аббата[30]. Художникъ пожелалъ изобразить сцену среди разнообразной и затѣйливой мѣстности. Чего только нѣтъ на этой маленькой рѣзкой, до послѣдней степени отчетливой, точно изъ бронзы чеканенной картинкѣ: и болото, и пустыня, скала съ притономъ разбойниковъ и съ мостомъ черезъ расщелину, большая дорога, городъ на берегу озера, лѣсистый холмъ, пещера бандитовъ, острая, грозно торчащая къ небу скала, цѣпи далекихъ горъ, другой еще городъ со многими башнями. Все это сложено безъ особеннаго смысла, но съ великимъ усердіемъ. Характерна и передача деталей. Превосходно, прямо съ натуры скопировано тоненькое деревцо, простирающее къ небу свои изсохшія вѣтви, и замѣчательна попытка на первомъ планѣ передать оголенную и искрошенную въ мелкій щебень поверхность скалы. Краски пейзажа условны, почти гризайль, и лишь костюмы дѣйствующихъ лицъ вносятъ въ картину оживленіе[31].



---

[30] Судя по костюмамъ, картина относится къ 1490-мъ годамъ, но весь стиль ея старо-падуанскій, середины вѣка. Это одно указываетъ на изумительную силу школы, на длительность ея вліянія.

[31] Въ двухъ другихъ сценахъ предэллы Парентино изобразилъ раздачу св. Антоніемъ своего имущества и [illegible] св. Антонія дьяволами. Первая [illegible] въ [illegible] на [illegible] архитектуры со [illegible] бѣломраморныхъ барельефовъ; вторая — достойная пара фѣезоискимъ картинамъ Босха среди каменной пещеры. Въ картинѣ Парентино, находящейся въ Моденской Пинакотекѣ («Святой Іеронимъ и святой Августинъ»), формы нѣсколько смягчались, и весь задній планъ [illegible] между [illegible]. На первомъ планѣ слѣва изъ камня произрастаетъ [illegible] тутовое деревцо.



[illegible]

VI



ОСОБЕННО [illegible] выраженіе [illegible] получили въ феррарской живописи[32]. Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ свѣдѣнія, которыя документально [illegible] этой школы съ мастерской [illegible] Имена двухъ величайшихъ феррарцевъ XV вѣка [illegible] Коссы не встрѣчаются среди [illegible] списокъ коихъ до насъ дошелъ, однако, [illegible] Но остаются ихъ произведенія, и [illegible] такомъ случаѣ, говорятъ [illegible] опредѣленно о [illegible] очагами искусства тѣсныхъ связей.

Возможно, что Тура [illegible] Мантеньѣ побывалъ въ Падуѣ

---

[31] [illegible] живопись въ Феррарѣ [illegible] G. Gruyer, «L'art ferrarais à l'époque des princes [illegible] [illegible] вып. III — VI [illegible]

[illegible] I. Campori, «I pittori degli Estensi», Baruffaldi, «Vita [illegible]

[illegible] Феррарецъ былъ и художникъ, участвова[illegible] [illegible]

[32] К[illegible] 1460 — [illegible] Gruyer, [illegible] 1868 [illegible]

въ 1450-хъ годахъ. Быть можетъ, онъ посѣщалъ [illegible] можетъ, помогалъ Мантеньѣ. Если онъ былъ въ Падуѣ [illegible] онъ долженъ былъ познакомиться съ грандіознымъ искусствомъ Донателло, съ античными увлеченіями Скварчіоне и съ только что написанными тогда фресками въ Эремитани. Кромѣ того [illegible] онъ могъ [illegible] произведенія Пьеро деи Франчески [illegible] XV вѣка. Какъ бы то ни было, по зрѣлому (единственно знакомому намъ) творчеству Туры [illegible] особенности трехъ названныхъ художниковъ и это даже въ какой-то преувеличенной степени, можно сказать въ уродливой утрировкѣ.

Близость къ падуанской школѣ сказывается вообще во всемъ характерѣ живописи Туры, въ частности же въ пейзажѣ, въ сценаріи трагическихъ сценъ, изображаемыхъ художникомъ. Пейзажъ Туры и пейзажъ падуанцевъ-скварчіонистовъ — это одна и та же вымышленная мѣстность: сплошной камень, безотрадная, изрытая пустыня. Среди этой Ѳиваиды тянутся къ небу жалкія высохшія (заимствованныя у Скварчіоне) деревья, и обстановка эта встрѣчается даже на сравнительно «веселой» картинѣ Туры въ галлереѣ Польди Пеццоли (въ Миланѣ) — «Милосердіе», изображающей дѣвушку съ пляшущими дѣтьми. Въ «Благовѣщеніи» Феррарскаго собора (1469 года), позади арокъ, украшенныхъ золочеными барельефами, открывается видъ на гигантскія громожденія скалъ — совершенно въ духѣ Джотто. Чудовищная скала-башня съ дорогой, ведущей спиралью къ вершинѣ, изображаетъ Голгоѳу позади фигуры Мадонны и почившаго Христа въ небольшой картинѣ Museo Correr въ Венеціи. Иногда отъ пейзажа на картинахъ Туры ничего не видно, кромѣ неба, или его цѣликомъ занимаетъ превосходно сочиненная и нарисованная архитектура (образъ «Богоматери со святыми» въ Болонской Пинакотекѣ, створка въ палаццо Колонна въ Римѣ).

Въ шедеврѣ Туры, въ картинѣ, которую можно считать типомъ феррарской школы, въ сверкающемъ пестрыми красками образѣ Мадонны со святыми (Берлинская галлерея), позади построеннаго изъ мрамора и агата трона Царицы Небесной, изъ-подъ хрустальныхъ ножекъ, держащихъ всю громаду престола за террасой дворца, въ которомъ царитъ Марія, открывается полный печали видъ на «каменную землю»[*]. Одинъ этотъ мотивъ узкой полосы блекло-сѣраго пейзажа, видимой подъ ногами главныхъ фигуръ гдѣ-то очень далеко, характеризуетъ всю идеологію феррарскихъ художниковъ. Въ нихъ, несмотря на измѣнившіяся формы, живы и вполнѣ очевидно византійскіе идеалы спасительной для людей аскезы и непрестан[illegible] деннаго отъ жизни земной Царствія Небеснаго. Нельзя это [illegible] пожалуй и проповѣдь феррарца Савонаролы разсматривать [illegible]

---

[*] Этотъ образъ былъ написанъ [illegible] алтаря церкви С. Лаццаро въ Феррарѣ, а засѣмъ [illegible]

[illegible] сурового и грубаго духа Византіи противъ духа свобод[illegible] свѣдѣнія, окрѣпшаго на тосканской почвѣ.[36]

Франческо дель Косса[37] лишь на незначительную степень [illegible] своего (вѣроятно старшаго) собрата. Но и онъ, особенно въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, выказываетъ склонность къ утесамъ, [illegible] къ безнадежнымъ каменнымъ пустынямъ или же къ жесткимъ [illegible] полированнымъ архитектурамъ. Чрезвычайно характерны для феррарской школы пейзажи позади его суровыхъ фигуръ св. Іоанна Крестителя и св. Петра въ Брерѣ. Что это за мѣстности? Гдѣ могъ ихъ Косса видѣть? Ясно одно, что это та же падуанская формула, лишь доведенная до предѣльной степени стилизаціи. Даже страшныя каменоломни Мантеньи могутъ показаться рядомъ съ этими торчащими утесами, съ этими каменными корридорами и пещерами чѣмъ-то «приспособленнымъ для жизни». Косса же какъ будто считаетъ такія мѣста почти «жилыми». Позади монументальныхъ фигуръ святыхъ и безъ всякаго отношенія къ нимъ на этихъ скалахъ и утесахъ онъ строитъ роскошные замки, а въ проходахъ и ущельяхъ мы видимъ нарядныхъ царедворцевъ.

Та же смѣсь формъ, характерныхъ для свѣтски-роскошной жизни, съ чудовищными формами природы повторяется и на прекрасной пределлѣ Коссы въ Ватиканѣ, составлявшей нѣкогда одно цѣлое съ помянутыми образами и изображающей чудеса св. Гіацинта.[38] И здѣсь исключительное царство камня, частью превращеннаго въ красивые портики, дворцы и храмы (изъ которыхъ всѣ находящіеся на переднемъ планѣ представлены въ разрушенномъ видѣ), частью остающагося въ своемъ первоначальномъ видѣ, но также громоздящагося наподобіе какой-то кошмарной архитектуры. Каждая форма при этомъ отчеканена, отшлифована рѣзко, твердо, а фигуры расцвѣчены яркими, пестрыми красками.

Наиболѣе характернымъ примѣромъ архитектурнаго вкуса Коссы является великолѣпное, сверкающее красками, какъ будто только что написанное «Благовѣщеніе» Дрезденской галлереи. Здѣсь же ясно выступаетъ связь мастера съ Пьеро деи Франчески, который, работая при феррарскомъ дворѣ, долженъ былъ произвести громадное впечатлѣніе на мѣстныхъ художниковъ.[39] Вліяніе Пьеро выразилось въ дрезденской картинѣ какъ въ перспек-

---

[36] Насколько сочиненная въ этомъ образѣ декорація была по вкусу феррарскимъ художникамъ, можно видѣть изъ того, что она въ [illegible] ченномъ видѣ [illegible] и другимъ [illegible] феррарской живописецъ — Эрколе де Роберти въ великолѣпномъ алтарномъ образѣ, хранящемся въ Миланской Брерѣ и [illegible] мастера.

[37] Франческо дель Косса родился около 1435 года. Съ 1467 по 1470 годъ онъ расписывалъ залу въ замкѣ Скифанойя, но [illegible] переселился въ 1470 году въ Болонью, обиженный герцогомъ Борсо. Въ Болоньѣ онъ расписывалъ замокъ Бентивольо. Умеръ дель Косса въ 1477 году.

См. F. Harck, «Die Fresken im Pa[illegible] [illegible] VIII [illegible] 1888 [illegible]

[38] [illegible] deudo Kunst» за 1888, стр. 299.

[39] [illegible]



типомъ построенія, такъ въ особенности въ [illegible] разлитаго ровнаго свѣта. Особенно это [illegible] замѣтно въ [illegible] лицѣ Богоматери и въ тонко изученномъ рефлексѣ, отбрасываемомъ [illegible] въ тѣнь обращеннаго ангела. Эффектная и благородная по формамъ декорація состоитъ изъ двухъ арокъ, раздѣленныхъ колонной и открывающихся слѣва на улицу, а справа — на келью Маріи. Характерно для феррарца при этомъ, что улица уже черезъ два дома переходитъ въ угрюмую гористую мѣстность, а окно въ кельѣ закрыто «бутценшейбами», черезъ которыя нельзя разглядѣть наружнаго вида. Флорентіецъ воспользовался бы этимъ самымъ окномъ, чтобы развернуть привѣтливую панораму на холмы и долины, соотвѣтствующую душевному настроенію Маріи.

Все въ этой изумительной картинѣ Коссы изображено съ величайшей отчетливостью, не менѣе твердо и увѣренно, чѣмъ у Мантеньи, но, пожалуй, съ меньшей послѣдовательностью въ передачѣ античныхъ формъ. Одна игра разноцвѣтныхъ камней: рыжеватыхъ, золотистыхъ, черно-зеленыхъ, сѣрыхъ, розоватыхъ, вмѣстѣ съ кусками позолоты на дворцѣ, видимомъ черезъ лѣвую арку, выдаютъ опять таки какой-то «византійскій вкусъ».* Но и кромѣ того, у Мантеньи не встрѣтишь этихъ «готизированныхъ» аркадъ, которыми закончена кверху архитектура дрезденскаго «Благовѣщенія» или тѣхъ готическихъ розетокъ, которыми украшена кровать Маріи. Наконецъ, вполнѣ «средневѣковый» вкусъ обнаруживается еще въ разноцвѣтныхъ павлиньихъ перьяхъ, изъ которыхъ состоятъ крылья ангела.*

Слѣдуетъ окончательно остановиться на Коссѣ и какъ на авторѣ лучшихъ среди прекрасныхъ фресокъ замка Скифанойя въ Феррарѣ, остатковъ сложной росписи, въ которой принимали участіе всѣ видные художники, состоявшіе при дворѣ «просвѣщеннаго деспота» Борзо, и въ томъ числѣ Пьеро дей Франчески. Въ этихъ фрескахъ художникамъ, видимо, было вмѣнено въ обязанность приноровиться къ придворнымъ вкусамъ, быть изящными и даже веселыми. Однако изящное веселье было не въ духѣ времени, не для него были воспитаны живописцы, и потому вся сохранившаяся декоровка Скифанойи носитъ совершенно особый характеръ какой-то смѣси привѣтливости съ кошмарностью.

Особенно характерны въ этомъ отношеніи верхнія сцены фресокъ, изображающія триумфы разныхъ божествъ, покровителей человѣческой [illegible]. Тяжелыя триумфальныя колесницы запряжены [illegible]

---

* Пестрый, роскошный, также нѣсколько византійскій характеръ носитъ архитектура на картинѣ Мантеньи «Представленіе во храмъ» въ Уффици. Но эта картина является исключеніемъ въ твореніи этого художника, тогда какъ Франческо дель Косса въ своихъ произведеніяхъ всегда [illegible] пестроту.

* Укажемъ здѣсь на то, что Мантенья избѣгалъ изображенія «мерцающихъ» [illegible] и это лишній разъ подтверждаетъ связь его искусства съ искусствомъ Донателло и съ античностью. [illegible] за нижній край картины, изъ-за котораго онѣ появляются въ видѣ полуфигуръ, — мотивъ, предвѣщающій «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля. Другія его Мадонны окружены или головками херувимовъ, или фигурами эротовъ.



катятся по каменистымъ [illegible] ихъ тянутъ лебеди по волнамъ узкаго пролива, [illegible] между острыми скалами. Съ такими пейзажными мотивами мы уже знакомы: это все тотъ же [illegible] Но [illegible] отъ центра каждой композиціи расположены мягкіе, покрытые [illegible] и плодовыми деревьями холмы, а [illegible] и городами. [illegible] скорѣе забавныя, нежели странныя.[42]

Берлинская «Осень» («Октябрь»?) Коссы[43] — единственный дошедшій до насъ фрагментъ цѣлаго декоративнаго ансамбля, символизировавшаго времена года или двѣнадцать мѣсяцевъ, — подтверждаетъ [illegible], что наиболѣе слабые пейзажи въ «Триумфахъ» не кисти самого мастера. Эта «Осень», наряду съ портретными фигурами Кастаньо (изъ виллы Леньяни) съ пейзажами Пьеро деи Франчески на портретахъ урбинской герцогской четы (Уффици), представляется однимъ изъ самыхъ изумительныхъ чудесъ живописи XV вѣка. Какая здѣсь зрѣлость мысли! Какъ грандиозно вырисовывается эта «колоссально понятая» фигура крестьянки въ розовомъ платьѣ на фонѣ неба, надъ плодородной землей, которой она служитъ! Какой дивный, полный орнаментъ образуютъ вѣтви, листья и гроздья винограда у нея въ рукѣ, и какую символическую силу сумѣлъ придать Косса всей картинѣ однимъ гениальнымъ расположеніемъ тяжелыхъ орудій земледѣльческаго труда: заступа и лопаты! Но особенно замѣчателенъ пейзажъ. Уже одно то, что изъ «иллюзіонныхъ» соображеній (вѣроятно, фигуры мѣсяцевъ были размѣщены фризомъ на значительной высотѣ отъ пола) Косса помѣстилъ горизонтъ пейзажа ниже колѣнъ фигуры, придаетъ композиціи какой-то «современный» характеръ. Этотъ же пріемъ подымаетъ фигуру и позволяетъ художнику предоставить озаренному свѣтомъ небесному своду значительную роль въ общемъ эффектѣ. Но и далѣе, въ кусочкѣ феррарской кампаньи, стелющейся у ногъ монументальной фигуры, сколько непосредственной поэзіи, сколько простого чувства природы! Крестьянка эта — родная сестра грандиозныхъ потомковъ Адама, которыхъ мы видѣли на фрескахъ Пьеро деи Франчески въ Ареццо, это сама сила, само несокруши

[42] Замѣчательно при этомъ проявляющееся здѣсь мѣстами сходство съ северными миниатюрами начала XV или даже конца XIV вѣка. Опять мы видимъ плоскія кулисы [illegible] въ профиляхъ, торчащія изъ-за холмовъ горизонта высокія городки. Невѣроятно [illegible] это дѣло рукъ того же мастера Коссы, который выказалъ столько [illegible] знанія въ другихъ своихъ [illegible] работахъ. [illegible] Скифанойи произведеніе какого-то, для насъ еще невыясненнаго, мастера, состоявшаго, вѣроятно, подъ руководствомъ Коссы, за [illegible] оставить лишь три длинныхъ [illegible], въ которыхъ аллегоріи и [illegible] марта, апрѣля и мая. Но, разумѣется, [illegible] еще не можетъ служить до[illegible]

[43] [illegible] «Jahrb. der k. pr. K[illegible] исходитъ изъ зала [illegible]

... здоровы. Но если вспомнить ... раньше ... [illegible] ... [illegible] ... болѣе онъ ... [illegible] ... [illegible] ... воздѣйствіи сѣвернаго искусства здѣсь ... слѣдуетъ.*

Наряду съ берлинскимъ образомъ Тура и съ грустной Коссы, самой характерной для феррарской школы картиной является «Святой Іоаннъ Креститель» въ Берлинскомъ музеѣ, считающійся нынѣ (не вполнѣ достовѣрно) за произведеніе Эрколе ди Роберти.** Это одна изъ самыхъ странныхъ картинъ кватроченто. Какъ должны были углубиться феррарскіе художники въ мысли объ аскезѣ, чтобы представить себѣ подобный образъ святого: этотъ чудовищно измождённый скелетъ, держащій въ разслабленныхъ рукахъ символъ своей горести и вѣры — Распятіе. Самое Распятіе, въ стремленіи къ стилизаціи, превратилось у феррарскаго мастера въ какое-то подобіе тончайшаго колючаго и хрупкаго веретена. И что за чудовищный видъ позади! Несомнѣнно, этотъ кошмарный сонъ есть порожденіе грозныхъ проповѣдей, взывавшихъ къ общему покаянію. Позади горизонтально срѣзанной и какъ бы отшлифованной вершины скалы, на которой стоитъ святой, далеко внизу стелется въ чудовищномъ изображеніи «вселенная»: сонное, застывшее море, унылый скалистый полуостровъ съ развалинами пристани, противоположный берегъ съ опустѣлымъ городомъ, съ покинутыми въ порту судами, а вдали, подъ блѣднѣющимъ вечернимъ заревомъ, сѣро-синія цѣпи горъ! Все вымерло, все меркнетъ въ какой-то агоніи, даже вода застыла подъ опустѣвшимъ небомъ. Одинъ лишь Предтеча, высохшій коричневый Кащей, стоитъ и бормочетъ что-то своими увядшими старческими губами. Что можетъ говорить онъ, къ кому обращается, чей приходъ предвѣщаетъ? Вѣдь уже все потухло, всѣ судьбы свершились, и некого спасать.

Античная суровая дисциплина падуанцевъ и «византійскій» аскетизмъ феррарцевъ не могли существовать долго среди общаго пробужденія къ жизни, общаго ликованія, общей жажды наслажденія кватроченто. И вотъ мы видимъ уже нѣкоторый поворотъ въ самомъ Коссѣ, еще болѣе ясно выраженный въ позднѣйшихъ работахъ Эрколе ди Роберти* и ...

---

* Помимо того ... на «Тріумфахъ» ... [illegible] ... откровенно ... у Коссы ... какой-то каменной террасы ... крестьянка.

* Разница, которую мы усматриваемъ при ... [illegible] ... [illegible]

... [illegible] ...

** Ercole de Roberti родился около 1450 года въ Феррарѣ, гдѣ и кончилъ жизнь послѣ ... [illegible] ... Эрколе ... [illegible] ... Эрколе въ 1496 году ... [illegible]

* ... [illegible] ... 1480 года ... [illegible]

полное общество изъ Фиванды въ Аркадию въ искусствѣ четвертаго изъ знаменитыхъ феррарцевъ — Лоренцо Косты, переселившагося въ Болонью, а также еще въ искусствѣ Эрколе Гранди. Однако, прежде чѣмъ обратиться къ этому новому вѣянию, характерному для поворота отъ кватроченто къ чинквеченто, слѣдуетъ покончить съ остальными отраженіями и развѣтвленіями падуанской школы на сѣверѣ Италіи.[18]



красочномъ отношеніи Эрколе, бывшій лѣтъ на двадцать моложе учителя, превосходитъ его: онъ ярче и гармоничнѣе. — Совершенно фантастична картина Падуанскаго музея, считающаяся одними работой Эрколе, другими — работой Парентино: «Аргонавты» съ ея громожденіями сѣрыхъ, зеленыхъ и свѣтло-сиреневыхъ скалъ. Эрколе былъ очень любимъ при дворѣ своихъ герцоговъ и много для нихъ трудился, но произведенія его погибли во время войнъ. Нѣкоторыя изъ нихъ сохранились въ современныхъ копіяхъ.

[18] Разсматривая развѣтвленія падуанскихъ вліяній во второстепенныхъ школахъ сѣверной Италіи, мы чаще всего встрѣчаемся съ явленіями, представляющими лишь мѣстный интересъ. Среди нихъ, однако, необходимо выдѣлить образъ въ галлереѣ Фаэнцы «Мадонна со святыми» Леонардо Скалетти, представляющій одинъ изъ самыхъ яркихъ и выдержанныхъ примѣровъ падуанскаго стиля. Все въ этой поразительной картинѣ отличается силой и вдумчивостью. Мадонна возсѣдаетъ на тронѣ, архитектура котораго сдѣлала бы честь Мантеньѣ, а типъ святого бенедиктинца, колѣнопреклоненнаго передъ Мадонной, принадлежитъ къ самымъ изумительнымъ [illegible] аскетическихъ идеаловъ, наконецъ [illegible] стоящій изъ скалъ и замковъ, на [illegible] фонѣ печальной зари, не уступаетъ [illegible] произведеніямъ [illegible] — Сильно [illegible] не чужды феррарскихъ [illegible] романьольскій художникъ [illegible] изъ Котиньолы [illegible] работалъ [illegible] томъ, Бернардино [illegible] въ Равеннѣ [illegible] находится въ Миланской Брерѣ. Этихъ [illegible] послѣднихъ прозвище Котиньола [illegible] смѣшивать съ Джироламо Марнеза [illegible] посредство уже принадлежащаго къ [illegible] но въ началѣ своей дѣятельности [illegible] къ Дзаганелли и къ феррарскимъ [illegible]

Лаззаро Себастіани. Рождество Христово. Венеціанская академія

VII



Не миновала жесткая, «бронзовая» система падуанской школы и праздничной Венеціи. [illegible] въ серединѣ XV вѣка, были заражены [illegible] можно найти еще въ началѣ чинквеченто [illegible] обаятельныхъ представителяхъ ранняго [illegible] ціанскаго ренессанса у Беллини, Карпаччо, у обоихъ Пешали у Діаны, Биссоло, Катены. Рѣшительно порываютъ уже съ Падуей Джорджоне, Пальма и Тиціанъ. Для объясненія этой зависимости Венеціи отъ ея провинціи [illegible] слѣ-

[illegible] О венеціанской живописи, кромѣ классическаго труда Кроу и Кавальказелле [illegible] of painting in Italy» и ихъ же [illegible] ing in North Italy from the X to the XVI [illegible] the [illegible]

[illegible] имѣть въ [illegible] В [illegible] XV [illegible] гдѣ [illegible] [illegible] [illegible] Скварчоне имѣть [illegible] Венеции что [illegible] венецианцы [illegible] Паду [illegible] между Мантеньи и [illegible] братьями Беллини (сыновьями Якопо) установились [illegible] после того какъ Мантенья женился на сестрѣ ихъ Николозіи.

Цѣлый рядъ венецианскихъ художниковъ XV вѣка суть совершенные «скварчонисты» и «мантеньисты». Бартоломео Виварини, сынъ его Луиджи (или Альвизе особенно въ началѣ своей дѣятельности) и Лаццаро Себастиани (предполагаемый учитель Карпаччио) [illegible] Кривелли. Всѣмъ имъ присуща одна черта: чудесное сплетеніе традиціи [illegible] иконописи съ новыми падуанскими формулами. Они продолжаютъ любить архаическія золотыя небеса, золототканые жесткіе штофы, [illegible] стиль, аскетическую суровость ликовъ. Но въ то же время они перенимаютъ у Падуи «новые античные» мотивы въ декоровкѣ, схему падуанскаго пейзажа, необычайную виртуозность въ имитаціи камня, [illegible] пріемы драпировать свои фигуры на античный ладъ.

Бартоломео Виварини [illegible] въ большинствѣ случаевъ ограничивается въ смыслѣ обстановки своихъ картинъ одними лишь «реквизитами» [illegible] занавѣсями, кустами, гирляндами или небольшой стѣнкой, и [illegible] рированіе пространства придаетъ его торжественнымъ иконамъ архаическій нѣсколько уже «отсталый» для времени характеръ. Но иногда Бартоломео въ какой-нибудь незначительной детали обнаруживаетъ свое мастерство въ передачѣ природы, — напримѣръ, въ изображеніи куропатокъ на прекрасномъ образѣ въ Неаполитанскомъ музеѣ [illegible] у ногъ Мадонны въ галлереѣ

[illegible] «[illegible] école vénitienne», [illegible] 1888; [illegible] Venezia, 1783 (и первое изданіе той же книги «Le [illegible]» [illegible] A. M. Zanetti, «Della pittura veneziana e delle opere pub[illegible] de veneziani maestri», Venezia, 1771, 1819 [illegible] Venezia, 1815; безъ имени автора [illegible]

[illegible] Дѣятельность Бартоломео Виварини (брата и ученика [illegible] участію въ росписи [illegible] церкви [illegible] Antonio принадлежатъ орнаментальныя работы) протекла между 1450 и 1499 годами. [illegible] «Illustri muranesi», Venezia, 1858; [illegible] «Da Vivarini pittori da Murano», Bergamo, [illegible] «Archivio Veneto», XIV, ч. II, 1877, стр. [illegible]



Колонна, облачнаго неба на триптихѣ въ церкви Фрари и это мастерство, связанное съ какимъ-то воздержанiемъ отъ «суетныхъ подробностей», доказываетъ, что Виварини былъ сознательно и по доброй волѣ [illegible] живописи, тѣмъ архаикомъ, какимъ онъ намъ представляется.

Пейзажъ въ настоящемъ смыслѣ почти отсутствуетъ въ его творенiи. Тамъ же, гдѣ онъ появляется (чаще всего въ видѣ полоски пустынной земли подъ ногами фигуръ), онъ являетъ примѣры чисто падуанскаго пониманiя природы. Таковъ кусочекъ безотраднаго пейзажа у ногъ св. Iоанна Крестителя на триптихѣ Бартоломео 1478 года въ церкви S. Giovanni in Bragora (Венецiя), а также оба схематичныхъ пейзажа въ сценахъ «Рождества», помѣщенныхъ въ серединѣ большихъ раззолоченныхъ ретаблей въ Венецiанской академiи.

Значительно мягче работы одного изъ самыхъ искусныхъ мастеровъ Венецiи XV вѣка, сына Антонио, Альвизе Виварини[61]. Но и онъ предпочитаетъ скрывать фонъ занавѣской, трономъ или стѣной. Лишь иногда въ болѣе позднихъ своихъ картинахъ Альвизе рѣшается строить архитектуры очень благороднаго, строгаго и простого стиля (напримѣръ, напрестольный образъ въ «Фрари», доконченный Базаити, или великолѣпная «Мадонна со святыми» въ Академiи), и тогда онъ является соперникомъ Джованни Беллини и Чимы да Конельяно какъ въ смыслѣ иллюзiонистской передачи глубины, такъ и въ смыслѣ послѣдовательно проведенной свѣтотѣни.

Карло Кривелли[62] принадлежитъ къ венецiанской школѣ по происхожденiю и образованiю, но дѣятельность его протекла почти цѣликомъ въ Маркахъ. Этотъ странный, чопорный живописецъ предпочитаетъ ставить свои жесткiе, носатые, точно изъ дерева вырѣзанные и въ мѣдныя одежды закованные персонажи на блестящiй золотой фонъ, иногда же онъ заполняетъ воздушное пространство позади нихъ орнаментально расположенными, точно изъ камня высѣченными головами херувимовъ («Pietà» въ Ватиканѣ). Подобно Бартоломео Виварини, но еще болѣе охотно, Кривелли изливаетъ свою парализованную требованiями церковнаго стиля любовь къ природѣ въ изображенiи «мертвой натуры», фруктовъ, овощей. Съ величайшимъ усердiемъ вырисовываетъ онъ и оттѣняетъ подробности костюмовъ и всякiе сакральные предметы, которые держатъ въ рукахъ его святые: скипетры, молитвенники, кадильницы, подсвѣчники, чернильницы и проч.[63]

[61] Альвизе Виварини родился около 1446 года, умеръ до 1507 года. О немъ см. литературу въ предыдущемъ примѣчанiи.

[62] Карло Кривелли — предполагаемый сынъ Якопо, живописца, работавшаго въ Венецiи въ 1440-хъ годахъ. Родился Кривелли между 1430 и 1440 годами, умеръ послѣ 1493 года. Герцогъ Фердинандо Капуанскiй даровалъ ему рыцарское достоинство. См. Amico Ricci, «Di C. Crivelli e di suoi seguaci nelle Marche» въ «Memorie storiche [illegible] Marca d'Ancona», Macerata 1834; G. M. Rushforth, «C. Crivelli» въ серiи «The great masters», London, Bell, 1900.

[63] Иногда въ преслѣдованiи пластичности Кривелли доходитъ до того, что дѣлаетъ эти детали дѣйствительно рельефными, вылѣпливая ихъ изъ стюка и покрывая эту приклеенную къ картинамъ «суффиту» позолотой. Такъ, напримѣръ, на триптихѣ Миланской Бреры. Прiемъ этотъ намъ уже знакомъ по картинѣ Антонио Виварини въ Берлинѣ и по многимъ [illegible] умбрiйской живописи первой половины XV вѣка.

Встрѣчаются и у Кривелли и пейзажи въ настоящемъ смыслѣ, но это [illegible] [illegible] Мантеньѣ [illegible] [illegible] [illegible] Но [illegible] мы видимъ знакомую [illegible] [illegible] простирающія свои вѣтви къ небу.[*] Въ картинѣ Страсбургскаго музея «Рождество» Кривелли неожиданно удѣляетъ пейзажу много мѣста, но снова выдаетъ и свою зависимость отъ падуано-феррарскихъ формулъ. Не будь нѣкоторыхъ деталей, легко было бы принять эту жесткую, точно вычеканенную изъ металла картину за произведеніе Дзонио или Парентино.

Лишь въ одной изъ дошедшихъ до насъ картинъ Кривелли удалось создать нѣчто равноцѣнное, въ смыслѣ общаго построенія, въ смыслѣ роскоши «постановки» фрескамъ капеллы Эремитани Мантеньи или дрезденскому «Благовѣщенію» Коссы. Это въ позднемъ лондонскомъ «Благовѣщеніи» 1492 года. Самая тема по традиціи требовала сложной декораціи. Даже византійцы изображали въ данномъ случаѣ нѣчто вродѣ дворца или павильона. Марія — дѣвушка царскаго рода, будущая Царица Небесная, представлялась художникамъ не иначе, какъ богатой патриціанкой, живущей въ роскошномъ или, по крайней мѣрѣ, изящномъ, просторномъ дворцѣ. Но Кривелли довелъ эту традиціонную формулу до предѣльнаго великолѣпія.[**]

Справа въ открытой стѣнѣ палаццо, между двухъ богато орнаментированныхъ пилястръ, мы видимъ тѣсную, но богатую комнату Маріи. Расшитый золотомъ пологъ отдернутъ и за нимъ стоитъ тщательно прибранная кровать съ тремя большими подушками. Страннымъ контрастомъ этому изящному богатству является полка надъ кроватью съ ея простымъ шандаломъ, съ банками, склянками и коробками, но, вѣроятно, нѣчто подобное можно было встрѣтить тогда въ самыхъ аристократическихъ домахъ, не знавшихъ еще выдержанности позднѣйшихъ обстановокъ. Надъ дверью въ комнату Маріи тянется пышный античный фризъ, надъ фризомъ открывается прелестная, выложенная мраморомъ лоджетта, на парапетѣ которой стоятъ цвѣты, лежитъ персидскій коверъ и чванится своимъ сверкающимъ хвостомъ павлинъ. Слѣва въ глубинѣ картины въ довольно правильной, но черезчуръ подчеркнутой перспективѣ уходитъ улица. Среди ней, какъ бы не рѣшаясь войти въ домъ Царевны-Маріи, стоитъ на колѣняхъ архангелъ и рядомъ юноша-епископъ, патронъ города, модель котораго онъ держитъ въ рукахъ. Черезъ арку въ фонѣ виденъ родъ площадки, замковая стѣна съ окномъ посреди и, наконецъ,

[*] Пробѣлъ [illegible] встрѣчаемъ мы съ [illegible] Мадонны въ собраніи Дорія [illegible] въ Лондонѣ. Скромные пейзажи, опять таки съ [illegible] деревьями, стелятся въ фонѣ «Лаціи» [illegible] Миланской Бреры.

[**] Роскошные [illegible] Кривелли, составляя [illegible] только Паоло Веронезе, однако, въ то время, вторая половина XVI вѣка, замѣчается въ живописи особая тенденція [illegible] обстановку въ сдѣлать [illegible] священныхъ лицъ. Возможно, что это [illegible] демократическаго [illegible] Евангелія [illegible] въ историческій точности.

[illegible] ... Въ самомъ [illegible] ... въ [illegible] съ [illegible] ... [illegible] и облако.

Любопытно еще разъ отмѣтить въ этой картинѣ зависимость [illegible] перспективныхъ композицій отъ схемъ интарсіаторовъ, [illegible] уже [illegible] для данного момента образцовъ Бруне[лле]ско. Приходить на умъ и сходство всей композиціи съ картинами Пахера. [illegible] Пахеръ могъ побывать въ Венеціи, но не исключена возможность и обратнаго явленія, что Кривелли или венеціанцы, одинъ съ нимъ школы, [illegible] брались черезъ Альпы на сѣверъ и тамъ научили мѣстныхъ художниковъ новой строгой наукѣ, какъ передавать пространство и глубину на плоскости картины еще до того, какъ формы возродившейся античности пріобрѣли значеніе чего-то общеобязательнаго и абсолютнаго [7]. Пахеръ могъ остаться [illegible] готикомъ, сдѣлавшись превосходнымъ перспективистомъ. Это было тѣмъ возможнѣе, что и ренессансистъ Кривелли и ему подобные художники при всей ихъ вѣрности принципамъ Скварчіоне обладали душой еще вполнѣ средневѣковой, съ глубоко вкоренившимися церковными идеалами.

Лаццаро Себастьяни или Бастіани [8], котораго Вазари называетъ братомъ Карпаччіо [9], былъ на самомъ дѣлѣ художникомъ предшествующаго поколѣнія, и черты сходства, существующія между нимъ и знаменитымъ авторомъ «Легенды святой Урсулы», навели на предположеніе, что Лаццаро былъ учителемъ Карпаччіо. Упоминается онъ въ документахъ, во всякомъ случаѣ, очень рано — въ 1449 году, и принадлежность его къ «падуанскому толку» очевидна [1]. Изъ Падуи исходитъ стиль его длинныхъ, тощихъ, жилистыхъ и костлявыхъ фигуръ и весь аскетическій духъ его картинъ. Подобно человѣческимъ фигурамъ, тощи, изможденны и всѣ остальныя формы: даже дома венеціанскихъ улицъ, даже стѣны городовъ, — все вытянулось, все имѣетъ тенденцію къ высотѣ за счетъ толщины. Въ Падуѣ же слѣдуетъ искать

---

[*] Особенно богаты подобными интарсіями церкви Веронской и Бергамской областей.

Рядомъ съ Кривелли нужно назвать еще болѣе архаическаго и еще болѣе приближающагося къ нѣмцамъ мастера — Кирицію да Мурано (образъ св. Луціи съ эпизодами изъ ея житія въ Ровиго, «Игуменья передъ Христомъ» въ Венеціанской академіи), а также Антоніо да Негропонте. [illegible] образъ [illegible] Франческо делла Винья (Венеція) представляетъ типическую смѣсь самыхъ разнородныхъ [illegible] готическихъ и ренессансныхъ византійскихъ [illegible] [illegible] Небо и части трона точно написаны ученикомъ Мантеньи [illegible] достойны Лохнера [illegible] Мадонна, ея поза, ея ризы, «деревянность» [illegible] на ковликъ [illegible] XV, XVI [illegible] еще [illegible] Пизано [illegible] Фогельо [illegible] называемый А[illegible] котораго Морелли считалъ ученикомъ и помощникомъ Бе-

[illegible] Падуѣ и Венеціи [illegible] [illegible] Лаццаро [illegible] [illegible] не представляетъ [illegible]

[8] Лаццаро Бастіани родился около 1440 года [illegible] [illegible] въ [illegible] Мол[illegible]

[illegible] онъ упоминаетъ двухъ художниковъ Лаццаро и [illegible]

[illegible] картина «Ре[illegible]» Лаццаро [illegible]



склонность художника къ строгимъ перспективнымъ построеніямъ. Если Себастіани пишетъ «Рождество», то онъ придаетъ столько значенія шалашу, подъ которымъ происходитъ сцена, такъ тщательно вырисовываетъ его и добивается въ немъ такого рельефа, что объ этомъ шалашѣ только и помнишь, представляя себѣ эту картину[61].

Точно такъ же, когда Себастіани досталось (наряду съ другими перво-классными венеціанскими художниками) изобразить для «Скуолы» св. Іоанна Евангелиста одно изъ чудесъ Животворящаго Креста (нынѣ въ Венеціанской академіи), то онъ все свое усердіе положилъ, главнымъ образомъ, на правильное построеніе перспективы площади и церкви съ открытымъ на улицу перистилемъ, тогда какъ карикатурно длинныя фигуры въ этой же картинѣ представляются не имѣющимъ никакого отношенія къ дѣлу «стаффажемъ». Свое знаніе перспективной премудрости Лаццаро при этомъ выставляетъ съ особенной нарочитостью въ изображеніи лютни, лежащей на парапетѣ самого перваго плана[62].

Тѣмъ не менѣе, связь съ живописцами Венеціи конца XV вѣка, и въ частности съ Карпаччіо, у Себастіани большая и до извѣстной степени объясняетъ ошибку Вазари, которая была исправлена лишь изысканіями Лудвига. Если бы только удалось узнать подробнѣе жизнь и развитіе этого загадочнаго мастера! Откуда, напримѣръ, появляются у него, рядомъ съ жестокостью скварчіонистовъ, нѣжныя линіи далей, напоминающія Перуджино? Существовали ли какія нибудь связи между нимъ и умбрійцами? Если уже въ 1449 году Себастіани былъ готовымъ художникомъ, то онъ долженъ былъ родиться по крайней мѣрѣ въ 1430 году, слѣдовательно, онъ былъ на много лѣтъ старше Перуджино. Или же эти мягкіе горизонты не его изобрѣтеніе, а лишь заимствованы имъ у сверстника его, Джованни Беллини? Какъ бы то ни было, но именно пейзажи Себастіани означаютъ, вмѣстѣ съ картинами Беллини, переломъ въ венеціанской живописи: освобожденіе отъ сухой схематичности падуанцевъ[63]. Въ высшей степени интересна, какъ показатель этого перелома, картина его въ Венеціанской академіи «Прославленіе Франциска Ассизскаго», изображающая серафическаго святого возлежащимъ на деревѣ. Послѣднее уже не тощее и высохшее дерево Скварчоне, а полный соковъ стволъ, изъ котораго во всѣ стороны выступаютъ мощные сучья,

---

[61] Однако, очень любопытенъ и пейзажъ въ фонѣ этой же картины (Венеціанская академія): [illegible] между холмами [illegible] городъ въ фонѣ и особенно пальма, указывающая на желаніе Себастіани придать «палестинскую» couleur locale картинѣ. Достоинъ вниманія, если и не красивый, то, во всякомъ случаѣ, совершенно особенный оливковый, довольно свѣтлый тонъ какъ этой, такъ и другихъ картинъ мастера.

[62] Этотъ мотивъ изображенной въ ракурсѣ лютни часто создаваемъ художниками [illegible] [illegible] между падуанцами, онъ встрѣчается весьма часто въ интарсіяхъ и въ [illegible] [illegible] [illegible]

[63] [illegible] въ [illegible] венеціанцевъ второй [illegible] половины XV вѣка [illegible] сана, о которомъ мы говоримъ ниже. [illegible] мы полагаемъ, что [illegible] его же одному [illegible] [illegible] XIX вѣка [illegible] всегда видно, что [illegible]

[illegible] по распустившейся, прелестно нарисованной листвой 94 [illegible] прозрачный орнаментъ, заполняющій весь верхъ картины. Судя, однако, по нѣкоторымъ признакамъ, картина эта писана послѣ 1500 года. [illegible] въ Бергамской [illegible] 1500 [illegible]



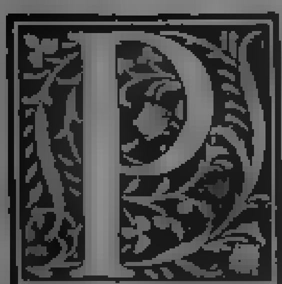
чительнои и жизнеспособнее подвинуть [illegible] были [illegible] уже вполнѣ подготовленную почву для своего [illegible]

94 Одна изъ самыхъ древнихъ [illegible] XV [illegible]



[illegible]

VIII



Рядомъ съ [illegible] Бастіани [illegible] ученикъ Карпаччіо представляется намъ совершенно знакомой и близкой личностью, но какъ разъ [illegible] Карпаччіо отъ отжившего уже къ концу XV вѣка [illegible] все же остается невыясненной [65]. Карпаччіо [illegible] мастеръ. Не будь его [illegible] ренессанса не имѣла бы одного изъ главныхъ ея иллюстрато- [illegible] родина [66]. Но если принять въ соображеніе, что Карпаччіо на двадцать лѣтъ моложе Мантеньи, [illegible] нѣкоторомъ отношеніи художникомъ уже отсталымъ, въ особенности должна поражать [illegible] его [illegible]. Потрясающая композиція его въ Берлинскомъ музеѣ [illegible]

[illegible]

считается работой позднѣйшаго времени Карпаччо [illegible] съ этимъ (а отвергать подобное предположеніе нѣтъ вѣскихъ основаній), то окажется, что Карпаччо до самаго конца своей дѣятельности писалъ картины совершенно падуанскаго стиля — картина полная [illegible] аскетизма [illegible].

Юное но истощенное тѣло Спасителя лежитъ на низкомъ столѣ съ каменнымъ пьедесталомъ и бронзовыми ножками на углахъ. Вокругъ по голой землѣ разбросаны черепа, кости, изсохшіе трупы. Поодаль у [illegible] дерева присѣлъ тощій изможденный старецъ — совершенное подобіе тѣхъ чудовищныхъ нищихъ, которые видны на загадочныхъ картинахъ школы Козиме Фрачески въ галлереѣ Барберини [illegible] и которые у феррарцевъ играютъ иногда роль святыхъ анахоретовъ. Еще нѣсколько дальше открыта въ скалѣ гробница, передъ которой съ страннымъ спокойствіемъ бесѣдуютъ какіе-то фигуры (очевидно долженствующіе изображать Іосифа Аримаѳейскаго, Никодима и одного изъ апостоловъ). Второй планъ составленъ сплошь изъ скалъ, утесовъ, пещеръ, могилъ и проходовъ. Во всѣхъ очертаніяхъ сказывается желаніе произвести впечатлѣніе унынія и безысходной тоски. Лишь въ низкихъ деревьяхъ, растущихъ по уступамъ скалъ, въ силуэтѣ пастушка, играющаго на рожкѣ, и въ крайней правой сторонѣ картины, въ прорывѣ на далекое пространство, на мягкія очертанія приморскихъ горъ сказывается иной болѣе жизнерадостный взглядъ на міръ.

Картина Берлинскаго музея не одинока въ творчествѣ Карпаччо. Каждый разъ, когда представляется случай, мастеръ съ особой любовью останавливается на подобныхъ же пейзажныхъ мотивахъ, близкихъ къ формулѣ «падуанской Ѳиваиды». Въ Ѳиваидѣ происходитъ бой св. Георгія съ дракономъ (одна изъ картинъ очаровательнаго фриза въ венеціанской церкви Санъ Джорджо деи Скіавоне, относящагося къ 1502—1511 годамъ). Подъ чудовищной, готовой подломиться аркой изъ корявыхъ скалъ помѣщаетъ художникъ Святое Семейство (музей въ Caen). Онъ любитъ пустынныя площади, лишь по краямъ окаймленныя нарядными зданіями, суровыя крѣпости, огромныя голыя лѣстницы. Когда ему приходится изображать жизнь анахоретовъ въ пустынѣ, онъ это дѣлаетъ столь убѣдительно (смерть св. Іеронима въ той же церкви св. Георгія), что возникаетъ предположеніе, не побывалъ ли онъ въ Сахарѣ или въ какихъ-либо захолустныхъ [illegible] ныхъ монастыряхъ Сиріи.

Даже въ тѣхъ пышныхъ картинахъ, въ которыхъ Карпаччо передаетъ бытъ венеціанскихъ патриціевъ въ дни, когда уже началась дѣятельность

[illegible] См. статью W. Bode [illegible] Bestattung Christi [illegible] въ «Jahrbuch d. [illegible] Kunsts. XXV», стр. 145 и статью [illegible] въ «[illegible] Magazine» 1911 стр. 144. Въ послѣдней статьѣ приводится близкая къ берлинской композиціи картина «Размышленіе о страстяхъ» работы Карпаччо въ [illegible] Въ послѣдней картинѣ лѣвая [illegible] совершенно падуанская, тогда какъ правая [illegible] — очень пышныя и [illegible] Альпъ.

[illegible] См. иллюстрацію на стр. 417.



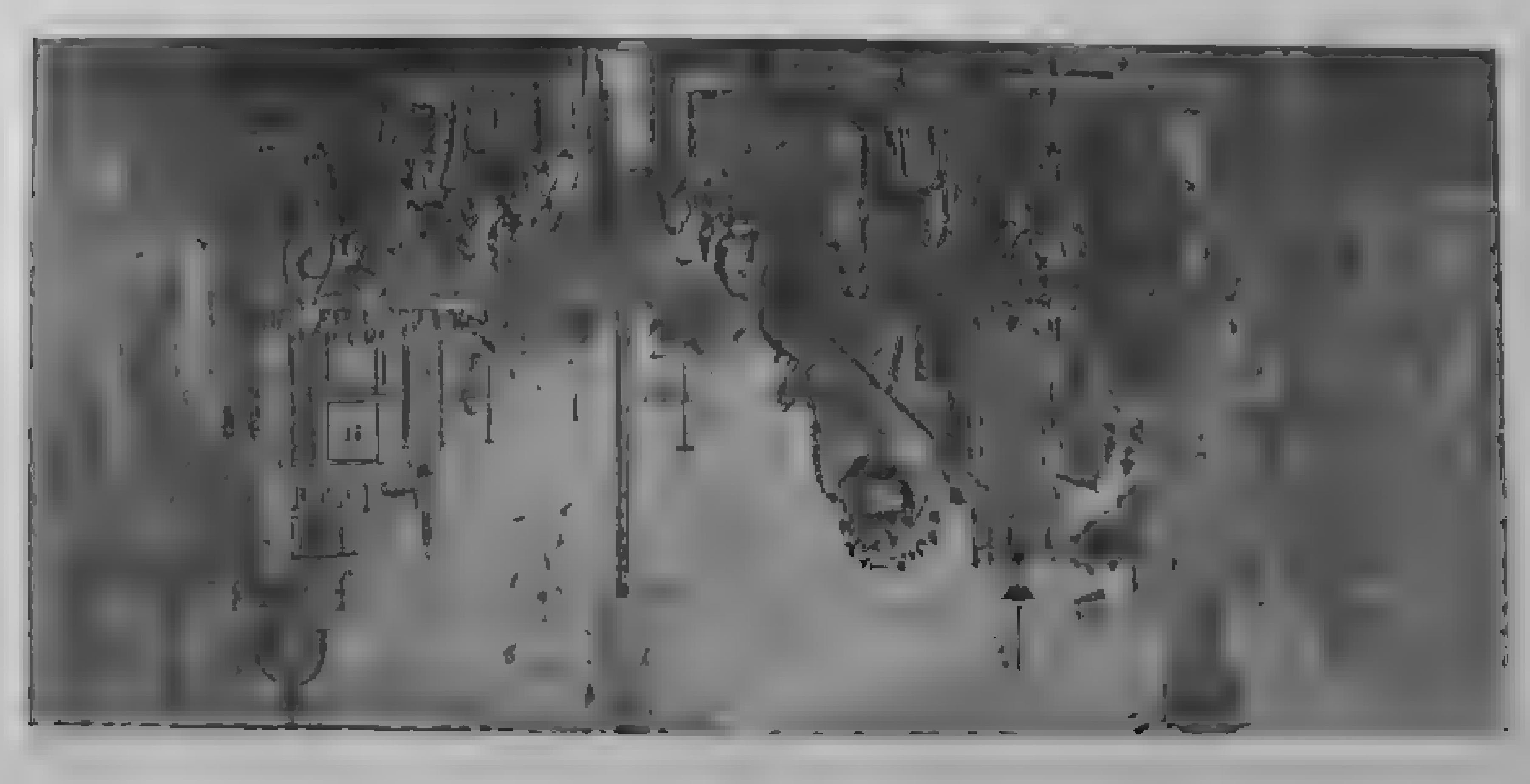
Джорджоне и Тиціана, несмотря на все богатство формъ, чув- [illegible] въ суровыхъ формахъ [illegible]. Нѣчто [illegible] правдивость и [illegible] въ [illegible] ажурными. Карпаччо соперничаетъ съ лучшими [illegible] архитекторами, съ Ломбарди, въ сочиненіи своихъ дворцовъ, лоджій, павильоновъ и башенъ. Однако исполнены эти архитектурныя [illegible] не въ томъ духѣ, въ какомъ сочинены. Къ живописи Карпаччо остается всегда отчужденнымъ, слишкомъ [illegible] почти черствымъ. Эта черта сказывается не столько въ формахъ, сколько въ краскахъ, въ техникѣ письма. Въ колоритѣ Карпаччо доминируютъ тусклые коричневые и оливковые оттѣнки, въ манерѣ ихъ класть есть всегда что-то робкое, графическое.[18] Неизмѣримо красивѣе краски и несравненно болѣе совершенна техника Джованни Беллини. Отъ Кривелли, отъ Бастіани до Карпаччо разстояніе не столь ужъ велико, а въ произведеніяхъ его сотрудниковъ, помощниковъ и подражателей, Мансуети, Марціале, та же черта сказывается даже въ уродливой степени. Характерна также для строгости Карпаччо его склонность ставить архитектурныя формы въ опредѣленномъ фасовомъ поворотѣ и на плоскій грунтъ.[19] Благодаря этому часто постройки его кажутся какими-то геометрическими, не имѣющими глубины, схемами.

Кромѣ своихъ изящныхъ архитектурныхъ измышленій (и кромѣ своей склонности наряжать персонажи въ роскошные модные костюмы), Карпаччо выражаетъ иногда свою принадлежность къ поколѣнію «золотого вѣка» въ чудныхъ пейзажныхъ фонахъ своихъ картинъ. Мы уже указали только что на эту особенность въ картинѣ «Положеніе во гробъ», но подобныя же панорамы мы встрѣтимъ у него и въ другихъ картинахъ. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ встрѣчаются памятники человѣческой культуры: древнія и новыя зданія европейскаго и азіатскаго характера, арки, куполы, минареты, дворцы, простые дома, лоджіи, городскія стѣны и башни;[20] въ другихъ почти исключительную роль играетъ природа: внимательно изученныя формы горъ, зеленыя вблизи, ярко-голубыя и сѣрыя въ фантастической, недосягаемой дали. Пейзажъ въ штутгартскомъ «Мученіи святого Стефана» напоминаетъ мягкими формами панорамы нидерландскихъ мастеровъ. Здѣсь уже нѣтъ и намека на аскетическій стиль. Поразителенъ пейзажъ, помянутый выше, кар-

[18] Въ самыхъ краскахъ картинъ [illegible] всего чувствуется близость его къ Бастіани [illegible] техники, то въ ней онъ значительно свободнѣе своего предполагаемаго учителя. Характерно [illegible] онъ [illegible] [illegible]

[19] [illegible]

[20] [illegible] какъ бы [illegible] на магометанскіе памятники и костюмы. Иные изъ этихъ изображеній довольно точны и, очевидно, сдѣланы по матеріаламъ, собраннымъ на мѣстахъ тѣми, кому удалось побы- [illegible] можно считать картину [illegible] [illegible] Константинополь, представляющую, какъ [illegible]



тины въ Саѳо отвращающейся позади свѣтлой арки. Мы видимъ [illegible] каменный мостъ черезъ все большой городъ похожій на Тревизо [illegible] надъ нимъ отвѣсную скалу съ замкомъ на вершинѣ и дальше подъ [illegible] ющимъ небомъ холмы и горы разнообразныхъ формъ. Пустынная [illegible] перваго плана съ ея анахоретами выглядитъ здѣсь, гдѣ въ глубинѣ изображена вся прелесть природы и «расцвѣтъ культуры», очень неубѣдительной и [illegible] строенной. Но въ общемъ эффектѣ картины она умѣстна: ея бурая масса служитъ кулиссой, «репуссуаромъ», сообщающимъ фону особенную глубину.

Карпаччо — живописецъ далей — долженъ былъ хорошо изображать и морскую даль. И дѣйствительно, на трехъ его картонахъ (двѣ въ серіи св. Урсулы [72]) мы видимъ столь знакомую венеціанцамъ гладкую поверхность лагуны, по которой скользятъ корабли. Особенно прекрасенъ морской пейзажъ, стелющійся позади символическаго «Льва святого Марка» (дворецъ дожей). Рядъ громоздкихъ, неповоротливыхъ кораблей плыветъ здѣсь мимо острова Санъ Джорджо, бросая отраженія на зеленую зеркальную воду.

Слѣва на той же картинѣ представлены Пьяцетта, Палаццо Дукале, Кампаниле, являющіеся прямымъ доказательствомъ интереса Карпаччо къ дѣйствительности. Этотъ же «реализмъ въ декораціи» достигаетъ предѣльной степени у мастера въ его картинѣ изъ серіи чудесъ Св. Креста (академія), на которой изображенъ Каналъ Гранде, зеленовато-сизыя воды котораго кишатъ гондолами самаго разнообразнаго вида. По берегамъ тѣснятся фасады обывательскихъ домовъ и прекрасныхъ дворцовъ съ ихъ причудливыми трубами, рисующимися на фонѣ заката, а черезъ каналъ перекинутъ (деревянный въ то время) Ріальто съ подъемной частью посрединѣ. Эта картина — настоящая ведута, совершенно достойная въ смыслѣ точности передачи мѣстоположенія, картинъ Каналетто и Гварди [73].

Наконецъ, прежде чѣмъ разстаться съ обаятельнымъ мастеромъ, о которомъ мы еще будемъ говорить подробнѣе въ другой части нашего труда, нужно указать и на его (правда, довольно рѣдкія) изображенія «зеленаго царства», свидѣтельствующія вообще лучше, чѣмъ многое другое, о пробужденіи въ художникахъ пониманія природы. Въ нѣсколькихъ картинахъ Карпаччо удѣляетъ зелени доминирующую роль. Въ штутгартскомъ «Мученіи святого Стефана» онъ рѣшается разостлать коверъ зеленой травы до самаго горизонта, причемъ на горизонтѣ рисуетъ сѣверный, нѣмецкій [illegible] кихъ лѣсистыхъ холмовъ и скалъ. «Мученіе св. Урсулы» (1493 [illegible]) онъ представляетъ среди прелестной, несомнѣнно съ натуры написанной

[72] Еще одинъ примѣрный видъ встрѣчается въ варіантѣ Карпаччо на тему «Прощаніе жениха святой Урсулы съ отцомъ» — въ собраніи Ламберъ въ Венеціи.

[73] Охота, съ которой венеціанскіе художники уже въ XV вѣкѣ изображали [illegible] объясняется тѣмъ, что мастерамъ, украшавшимъ залы Палаццо Дукале картинами со сценами изъ отечественной исторіи такая точность декораціи вмѣнялась заказчиками въ обязанность. Впрочемъ, Венеція и тогда уже славилась передъ всѣми городами міра своей волшебной красотой, и сюда пріѣзжали люди изъ [illegible] суровыя времена было явленіемъ рѣдкимъ [illegible] для Италіи.

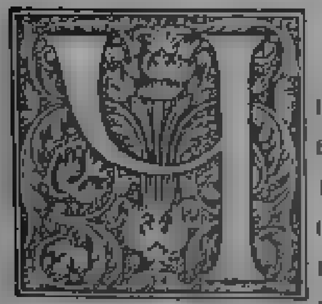
родится [illegible] ному [illegible] (1754) [illegible] представлено произрастающими на маленькихъ [illegible] очныхъ зеленыхъ деревьевъ нѣсколько поодаль [illegible] половина перерѣзанной въ видѣ [illegible] (на этотъ разъ также зелен[illegible]) [illegible] мотивъ [illegible] начала XVI вѣка [illegible] колеблемой подъ порывами вѣтра листвой. Но вездѣ уже совершенно въ духѣ Тиціана и Джорджоне [1] изображена густая роща на помянутой картинѣ «Левъ святого Марка», и тамъ же поражаетъ чисто-нѣмецкая тщательность, съ которой выписаны штокрозы и трава на первомъ планѣ.



[illegible]

Джованни Беллини. Моление о чашѣ. Лондонская галлерея

IX



АРУЮЩІЙ мастеръ Карпаччіо, и нельзя придумать болѣе прелестныхъ декорацій, чѣмъ тѣ, которыя онъ развертываетъ позади толпы своихъ нарядныхъ и элегантныхъ фигуръ. Но нужно помнить, что не онъ изобрѣтатель этихъ формулъ, что онъ явился уже на готовое и скорѣе не использовалъ вполнѣ всего, что давало ему [illegible] готовое. Съ удивленіемъ отмѣчаешь въ этомъ мастерѣ рядомъ съ достоинствами, ставящими его [illegible] одного [illegible] чами вѣ[illegible] [illegible] тѣмъ большимъ удивленіемъ приходится констатировать [illegible] [illegible] [illegible] (Джамбеллино), все, что могло бы казаться оперед[illegible] [illegible] конечно, и это даже въ несравненно болѣе зарѣ[illegible]

[illegible]



[illegible] массу прелести, то все же не піонеръ[76].

Не меньше [illegible] Джамбеллино [illegible] смотрѣть на картины Мантеньи и Джамбеллино [illegible] и различія обѣихъ этихъ мастеровъ [illegible] первый [illegible] тогда старше второго. Одинъ является строгимъ [illegible] можемъ назвать Мантенья [illegible] вѣренъ [illegible] принципамъ Скварчоне, Джамбеллино же по теченію измѣнялъ имъ; первый — академикъ, второй — свободный поклонникъ природы и натуры; наконецъ, первый — приверженецъ въ религіозныхъ вопросахъ [illegible] византійскаго догматизма, второй — мистикъ [illegible] какой-то прелестной, непередаваемой словами, сверхземной и въ то же время чувственной атмосферѣ.

Между тѣмъ оба художника ровесники и фактически принадлежатъ къ одной школѣ. Мало того, всю первую половину своей жизни Беллини былъ отчасти (вѣроятно, благодаря вліянію своего родства съ Мантеньей) [illegible] щимъ подражателемъ. Это дѣлаетъ лишь еще болѣе удивительнымъ такое [illegible] полнѣйшее [illegible] мастера, его нахожденіе самого себя. Не такъ-то легко было уйти изъ-подъ порабощающаго гнета Мантеньи, особенно же [illegible] тельнымъ это освобожденіе должно представляться въ личности [illegible] давшей впослѣдствіи въ своемъ искусствѣ столько душевной мягкости. Возможно впрочемъ, что болѣе близкія отношенія между обоими мастерами прервались съ того момента, когда Мантенья былъ призванъ ко двору Гонзаго, а Беллини поселился въ Венеціи[77].

Остается подъ вопросомъ, одному ли себѣ обязанъ Джамбеллино своимъ самонахожденіемъ или здѣсь сыграли роль посторонніе [illegible] ства. Въ первыхъ его картинахъ [illegible] еще [illegible] теръ, но чѣмъ старше становится мастеръ, тѣмъ [illegible] замѣтными, а въ послѣдній періодъ его дѣятельности онѣ пропадаютъ

[illegible]

77 Не унаслѣдовалъ ли Джамбеллино мягкость [illegible]

совершенно и переходъ отъ того искусства къ искусству Джорджоне становится естественнымъ и послѣдовательнымъ. Большинство историковъ венеціанской живописи указываетъ при этомъ на вліяніе гостившаго два года (1474—1476) въ Венеціи Антонелло да Мессина, и предположеніе это имѣетъ за собой уже то, что въ XVI вѣкѣ Антонелло приписывали значеніе реформатора венеціанской живописи. Но возможно, что талантъ Беллини развивался и самъ собой. Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ достаточныхъ матеріаловъ, чтобы вполнѣ ясно представить себѣ послѣдовательный ходъ развитія мастера. Отъ перваго и даже отъ средняго періода дѣятельности Беллини сохранилась лишь незначительная часть его произведеній, и между ними слишкомъ много пробѣловъ.

Перерожденіе искусства Беллини сказывается съ особенной ясностью въ фонахъ его картинъ, въ его «декораціяхъ». Въ первыхъ своихъ Мадоннахъ (собранія Креспи, Фриццони, Тривульціо, подписанная скварчіонеская Мадонна въ собраніи Джонсонъ въ Филадельфіи) мастеръ вообще избѣгаетъ какихъ-либо декорацій. Полуфигура Богоматери выдѣляется то на свѣтломъ небѣ, то на цвѣтной занавѣскѣ, то, наконецъ, прямо на черномъ ровномъ фонѣ. Когда же обращеніе къ природѣ вызывается самимъ сюжетомъ, то мастеръ слѣпо придерживается падуанской формулы.

Такъ, «Преображеніе» венеціанскаго Музео Корреръ является рабскимъ подражаніемъ Мантеньѣ. Гора изображена въ видѣ небольшой пирамидки, на которой въ различныхъ положеніяхъ размѣщены угловатыя, одѣтыя въ жесткія драпировки фигурки. Лишь въ томъ, что скала покрыта мхомъ, что на хрупкомъ деревцѣ справа изображено нѣсколько листочковъ и что первый планъ занятъ травой съ разсѣянными по ней цвѣтами, а по обѣ стороны скалы открываются виды на привѣтливыя дали (лѣвый пейзажъ носитъ опредѣленно нидерландскій характеръ), — въ этихъ малозамѣтныхъ чертахъ можно усматривать проблески личнаго вкуса молодого мастера.

«Духъ Падуи» властвуетъ и на другихъ картинахъ перваго періода дѣятельности Беллини, — періода, заканчивающагося приблизительно серединой 1470-хъ годовъ. Совершенно въ характерѣ Мантеньи, Дзоппо и Туры скомпонованъ пейзажъ «Моленія о чашѣ» (Лондонъ). Въ своей преданности «падуанскому аскетизму» Джамбеллино здѣсь идетъ такъ далеко, что сада деревьевъ, требовавшихся по самому заданію, онъ не изображаетъ вовсе, а ограничивается лишь тѣмъ, что отгораживаетъ съ одной стороны низкимъ плетнемъ площадку съ утесомъ, на которой находятся спящіе ученики и колѣнопреклоненный Христосъ.* Тѣло утеса при этомъ искрыто точно вырѣзано, и всюду чувствуется, что подъ тонкимъ покровомъ травы должень находиться каменный остовъ. Но душа Беллини все же прорывается наружу

* Предъ Христомъ является, согласно византійской формулѣ, не [illegible], а [illegible] херувимъ.

[illegible] Именно [illegible] [illegible] [illegible] въ серединѣ ему. Простирающ[illegible] [illegible] [illegible] съ [illegible] канавами долиной, черезъ которую отъ одного холма къ другому пролегаетъ дорога, — нѣчто подобное унылому «почтовому тракту», а надъ нѣмъ померкающее небо, на дальнемъ холмѣ блѣдно [illegible] городокъ.

1474-мъ годомъ помѣчено мантеньевское [illegible] венеціанскаго [illegible] Расп[illegible]. Къ сожалѣнію, картина эта варварски реставрирована и о ней и [illegible] судить безошибочно, но все же и теперь чувствуется, что при сохранени[illegible] жесткости въ фигурахъ, именно пейзажъ пріобрѣлъ здѣсь уже болѣе мягкія очертанія, въ особенности важно отмѣтить, что массы деревьевъ начинаютъ играть значительную роль у Беллини. Очевидно, развитіе мастера шло въ то время скачками и не всегда послѣдовательно къ предчувствуемой цѣли. Такъ въ чудесномъ неапольтанскомъ «Преображеніи» (которое на нашъ взглядъ нельзя датировать болѣе позднимъ годомъ, нежели 1475-й) мы снова видимъ «скварчонескіе» мотивы. Правда, почва покрыта здѣсь сплошь травой, что придаетъ большую мягкость общему впечатлѣнію, правда, падуанская скал[illegible] пирамида превратилась въ холмъ съ мягкими очертаніями (указывающими во всемъ непосредственное изученіе природы), но на первомъ планѣ мотъ холмъ срѣзанъ вертикально, и снова видна его каменная основа, а слѣва простираетъ къ небу свои трагическія вѣтви древесный скелетъ — неизмѣнный атрибутъ всякой «падуанской» картины[20].

Падуанцемъ Беллини выказываетъ себя и въ поразительной по [illegible] и по композиціи картинѣ Берлинскаго музея «Воскресеніе Христово» (1470-хъ годовъ). Здѣсь мантеньевская пещера перерублена въ [illegible] [illegible] на скалѣ растетъ голое дерево, небо свѣтится холодно и [illegible] [illegible] же горы свѣтятся еще въ предутренней тѣни. [illegible] въ этой картинѣ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] неапольтанскомъ «Преображеніи» [illegible] [illegible] [illegible] сентиментальное отношеніе мастера къ природ[illegible] [illegible] [illegible] съ пра[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] XV вѣка. [illegible]

[illegible]

[illegible] которыхъ полное изслѣдованіе сохранилось съ [illegible]

[illegible]



по жалкой землѣ Мантенья Христа [illegible] только что перенесеннаго [illegible] съ креста [illegible] фигура [illegible] Онъ въ рукахъ и лицо Его обращено [illegible] къ Царствію Отца. [illegible] этотъ Царь только что былъ распятъ на позорномъ Крестѣ [illegible] радость написана на Его прекрасномъ лицѣ.

Такія картины, какъ неаполитанская и берлинская, указываютъ, что Беллини всѣмъ своимъ существомъ искалъ новыхъ путей. Но вотъ съ конца 1480-хъ годовъ это исканіе новаго выражается въ живописи старѣющаго мастера уже съ такой силой, что совершившійся съ нимъ метаморфозъ вызываетъ недоумѣніе и даже наводитъ нѣкоторыхъ изслѣдователей на мысль о сотрудничествѣ болѣе молодого художника. Новое сказывается какъ въ общемъ сочиненіи, такъ и въ прекрасной сочности живописи, въ которомъ картинъ Беллини, пріобрѣтающемъ все болѣе и болѣе золотой, горячій, почти пылающій оттѣнокъ.

Однако, одно изъ двухъ: или всѣ эти работы не Беллини (между тѣмъ цѣлый рядъ ихъ имѣетъ безусловно достовѣрныя свидѣтельства его авторства), или же и лучшія, наиболѣе зрѣлыя среди нихъ нужно оставить за нимъ. Онъ самъ былъ творцомъ своей новой манеры, онъ же ее и довелъ до совершенства. Примѣры тому, что старѣющіе художники достигали новыхъ красотъ и даже большого совершенства, имѣются и помимо того въ исторіи. Такъ, мы увидимъ Тиціана, создающаго въ возрастѣ семидесяти и восьмидесяти лѣтъ свои самыя потрясающія картины, такъ и Рембрандтъ писалъ свои самыя сильныя вещи больнымъ старикомъ, при этомъ и картины Тиціана, и картины Рембрандта послѣдняго періода мало чѣмъ походятъ на произведенія ихъ молодости.

Особенно было бы важно покончить споры относительно картины въ галлереѣ Уффици, именуемой «Религіозная аллегорія», и покончить именно признаніемъ этой геніальной картины за произведеніе самого Джамбеллино. Вѣдь если бы даже было доказано, что не онъ самъ ее писалъ, а что она принадлежитъ кисти одного изъ его послѣдователей, то все же пришлось бы согласиться съ тѣмъ, что въ ней живетъ духъ Беллини, и именно его, а не кого-либо другого изъ лучшихъ художниковъ того времени. Это его мягкій лиризмъ, его глубокое, полное какой-то [illegible] пониманіе природы[62].

Картина раздѣлена на двѣ части. [illegible] Гильома де Дегильвиля. Фонъ же прямо отрѣзанъ [illegible]

[62] Lit. G. Ludwig, [illegible] an den Uffizien, [illegible]

[illegible] широкой рѣки. Двѣ сливающіяся вмѣстѣ [illegible] рѣки [illegible] водныхъ рѣкъ образуютъ одинъ изъ самыхъ дивныхъ сценаріевъ исторіи искусства, — пейзажъ, обладающій всѣми тѣми особенностями, которыя лучше всего способны ввести насъ въ пониманіе послѣдняго фазиса развитія Беллини [illegible] въ то же время существенную перемѣну, совершившуюся во всей художественной психологіи конца XV вѣка.

Схема здѣсь какъ будто прежняя, падуанская: суровая передъ нами камень и вода. Но именно слово «схема» въ приложеніи къ этой вдохновенной картинѣ, въ особенности къ ея пейзажу, становится уже неподходящимъ. Вся въ цѣломъ она уже не обладаетъ характеромъ школьной предвзятости, усвоенныхъ формулъ, а носитъ отпечатокъ непосредственнаго увлеченія природой и самаго любовнаго изученія ея. Исчезли угловатыя колючія, выдуманныя художникомъ или навязанныя школой формы, исчезли и деревья-скелеты, все сдѣлалось болѣе спокойнымъ, конструктивнымъ, уравновѣшеннымъ и гармоничнымъ.** Каменистая поверхность земли покрывается теперь не тонкимъ зеленымъ покровомъ, но настоящей растительной жизнью: травой, кустарниками, деревьями. И все вдругъ пріобрѣтаетъ правдивый и при этомъ нѣсколько буколическій оттѣнокъ, уютъ и теплоту. Вмѣсто суровыхъ замковъ появляются простые сельскіе дома и фермы.

Уютъ распространяется даже на пещеру анахорета, расположенную на картинѣ Беллини у самаго берега рѣки. Здѣсь уже нѣтъ и намека на настроеніе Ѳиваиды, а сказывается скорѣе какая-то милая романтика, какъ бы предвкушеніе «робинзоновскаго настроенія»: это не жизнь-мука въ пустынѣ, а жизнь-радость среди природы. Завидно становится, глядя на этого отшельника, который сидитъ въ своемъ защищенномъ отъ непогоды гротѣ и можетъ во всякое время пройтись по узкой полоскѣ мягкаго песка, мимо этихъ козъ, мимо дружественнаго центавра, подняться по «заманчивой» лѣсенкѣ на верхнюю площадку и углубиться далеко въ скалы по удобнымъ, не утомляю-

* Чрезвычайно мучительную проблему представлялъ для художниковъ XV вѣка «средній планъ». [illegible] что разработка перваго плана и [illegible] тогда, какъ о среднемъ планѣ одно время какъ бы забыли вовсе. [illegible]

** [illegible] также какъ бы отсутствуетъ или, вѣрнѣе, его замѣняетъ полоса рѣки.

щимъ трюкамъ. И самый лѣсъ въ глубинѣ по холмамъ уже не страшный лѣсъ средневѣковья, не приютъ разбойниковъ и [illegible] тельное, манящее мѣсто для прогулки, полное ароматичной тѣни и выложенное мягкимъ мхомъ. А [illegible] прелесть заключена хотя бы въ небѣ, [illegible] стелющемся надъ всей этой Божьей благодатью, — въ его глубокой синевѣ, въ его пушистыхъ, рыхлыхъ облакахъ, «облакахъ Пуссена», что [illegible] въ воздухѣ, что плывутъ и расплываются, бросая мягкія прозрачныя тѣни.

Этимъ буколическимъ характеромъ обладаютъ и остальныя картины Беллини конца XV и начала XVI вѣка, а также другія «беллиніевскія» картины, которыя, къ сожалѣнію, далеко не всѣ удается отнести къ опредѣленнымъ именамъ. Восхитительный зеленый пейзажъ, правдивый, какъ этюдъ Дюрера, стелется по обѣ стороны «Мадонны съ херувимами» Беллини (1480-хъ годовъ въ Венеціанской академіи), очень близокъ къ нему по настроенію пейзажъ съ замкомъ, видимый справа за мраморнымъ парапетомъ (отмѣтимъ этотъ парапетъ, какъ черту сходства съ картиной въ Уффиціи), на большомъ подписанномъ образѣ Беллини (1488 года) въ церкви С. Пьетро въ Мурано. Подобный же мотивъ съ замкомъ встрѣчается и на лондонской «Мадоннѣ съ апельсиномъ», и на одной изъ маленькихъ, полныхъ романтическаго чувства картинъ «Злословіе» въ серіи странныхъ аллегорическихъ сюжетовъ Беллини въ Венеціанской академіи [85].

Чудесный пейзажъ встрѣчается, далѣе, на картинѣ «Крещеніе Христово» (1500—1502 годовъ) въ церкви Санта Корона въ Виченцѣ. Здѣсь все пространство позади фигуръ Христа, ангеловъ и Крестителя занято цѣпями мягкихъ зеленыхъ горъ [86].

Въ трехъ послѣднихъ достовѣрныхъ работахъ Беллини (въ «Мадоннѣ» церкви Санъ Франческо делла Винья 1507 года, въ «Мадоннѣ» собранія Бреры 1510 года и въ большомъ образѣ въ венеціанской церкви св. Іоанна Златоуста «Святой Іеронимъ» 1513 года) характерный для Беллини лирическій пейзажъ получаетъ свое полное развитіе, и «душевная его исповѣдь» становится наиболѣе свободной. На первой картинѣ мы видимъ тучныя пастбища, расположенныя по круглящимся холмамъ, съ большимъ замкомъ, фермой въ отдаленіи и Альпами въ фонѣ; во второй [illegible], всю занятую пашнями и сельскими постройками долину съ [illegible] холмомъ и [illegible] горъ вдали; на третьей [illegible] [illegible] [illegible]

85 На другой картинѣ той же серіи [illegible]
[illegible]
Вдовую доблесть, представленную [illegible] вмѣстѣ, нежели остальныя, и даже случайно попавшей въ этотъ цикль. Пейзажъ здѣсь носитъ [illegible]
86 [illegible]
[illegible] въ самой вещи; и въ этой [illegible]
[illegible] ческихъ исканій Беллини. Здѣсь [illegible]



[illegible] маленькихъ торъ. На этомъ же образѣ мы встрѣ[illegible] первый планъ отъ второго. Эта мраморная [illegible]

Съ большого [illegible] Фрари (1488 [illegible]) [illegible] Беллини [illegible] архитектуры [illegible] [illegible] формы [illegible] Почти [illegible] Особенно [illegible] фигурами. Но [illegible] мягкость [illegible] рельефа, орнаментовъ, перспектива линейная и воздушная. Даже Беллиниамъ, посвященнымъ въ секреты [illegible] художникамъ Венеціи [illegible] Мантенья, Карпаччіо [illegible] не удалось достигнуть того полнаго совершенства, которого [illegible] Беллини въ этой области. Правда, мы видимъ здѣсь развитіе того принципа, который былъ установленъ Мантеньей. [illegible] мы здѣсь отъ [illegible] археологіи. Самыя формы у Беллини такая мягкая [illegible].[67]

Такая архитектурная декорація мы находимъ на [illegible] Мадоннѣ Венеціанской академіи (съ [illegible] херувимами въ [illegible]), на Мадоннѣ С. Заккаріи 1505 года (здѣсь въ видѣ орнамента [illegible] характера) и, наконецъ, на описанномъ образѣ [illegible]. Къ [illegible] возможно, что лучшіе образцы архитектурныхъ композицій Беллини погибли въ 1867 году во время пожара [illegible] въ церкви С. Джованни и Паоло (Мадонна на тронѣ съ ангелами около 1470 года) и несомнѣнно [illegible] были архитектурныя [illegible] въ [illegible] также [illegible] мастеръ [illegible] во дворцѣ дожей.

---

[67] [illegible] доступной [illegible] [illegible] Антонелло да Мессина [illegible]

[illegible] былъ въ состояніи открыть ему то, [illegible] того Марка, несмотря на плохое состояніе, [illegible]

Къ произведеніямъ послѣднихъ лѣтъ Беллини причисляютъ цѣлый рядъ картинъ другихъ венеціанскихъ художниковъ, изъ которыхъ [illegible] для насъ выяснены, другія остаются загадкою. Впрочемъ, нѣкоторыя картины, считающіяся работами учениковъ мастера, подходятъ такъ близко къ самому Беллини и такъ совершенны, а съ другой стороны обнаруживаютъ такъ мало отличительныхъ отъ него чертъ, что мнѣнія ученаго міра относительно нихъ подвержены постояннымъ колебаніямъ, и ихъ то отнимаютъ у Беллини, то снова возвращаютъ ему. Сюда относится разобранная уже нами «Религіозная аллегорія», сюда же двѣ изъ самыхъ чарующихъ картинъ Лондонскаго музея, столь богатаго вообще чарующими картинами: «Убіеніе святого Петра-Доминиканца» и «Мадонна со спящимъ младенцемъ».[88]

Первую картину, несмотря на нѣкоторыя примитивныя черты, уже можно считать характернымъ выраженіемъ венеціанскаго «золотого вѣка». Она предвѣщаетъ пейзажно-бытовыя картины чинквеченто, Тиціана, Кампаньолы, Мельдолы, Бассано, Моретто или же внушительныя деревянныя гравюры, исполненныя Больдрини и Андреани съ рисунковъ великихъ мастеровъ, а также прелестныя книжныя иллюстраціи, которыми стали славиться венеціанскія изданія. Самый эпизодъ нападенія разбойниковъ на миссіонеровъ разсказанъ примитивно и безпомощно. Одѣтые въ «театральные» римскіе доспѣхи воины гонятся по большой дорогѣ за двумя неловкими въ своихъ длинныхъ тяжелыхъ рясахъ монахами. Одного воинъ-разбойникъ настигъ и спокойно втыкаетъ ему въ сердце ножъ, другому, какъ кажется, удается избѣжать этой участи. Но вся сцена есть только придатокъ, главное же въ картинѣ то, что находится за фигурами, за рубежомъ перваго плана, довольно рѣзко отдѣляющагося отъ второго.

Этотъ пейзажъ въ «Убіеніи святого Петра-Доминиканца» почти весь состоитъ изъ прелестной густой рощи еще юныхъ деревьевъ, каждый стволъ, каждый листокъ которыхъ выписанъ, и выписанъ не наивно, не мертвенно, а такъ, что все получило жизнь, все точно колышется, дышитъ и трепещетъ.[89] Эта картина напоминаетъ не предшественниковъ Беллини, а скорѣе художниковъ, появившихся полтораста лѣтъ спустя въ Голландіи, Поттера и Адріана ванъ де Вельде. Одинаково прекрасно характеризованы и гладкія круглыя, уже подымающіяся деревья и тонкіе юные побѣги, а также мелкая растительность на землѣ. Прелестно передана глубина лѣса, чередованіе и постепенное затемнѣніе отступающихъ другъ за другомъ стволовъ. [illegible] примитивно [illegible] обычная Беллиніевская даль [illegible] съ [illegible] Альпъ.

О [illegible] «Мадонны» встрѣчаемъ мы на до-

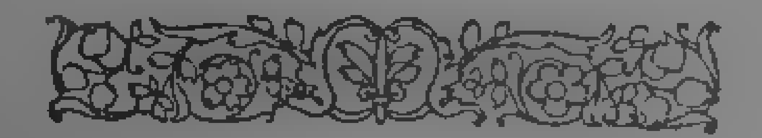
---

88 См. таблицу.

[illegible]

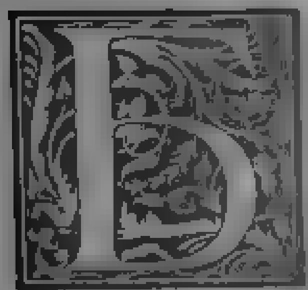
стоящей картинѣ Беллини, а именно по знаменитой „Мадоннѣ" галлереи Брера 1510 года. И тамъ Мадонна играетъ роль какъ бы „христіанской Цереры" — покровительницы плодоносной земли. Но въ ломбардской картинѣ мотивъ фона пріобрѣтаетъ такое значеніе, что Богородица въ своей позѣ становится скорѣе простой крестьянкой, молящейся за Своего Ребеночка, заснувшаго у Нея на колѣняхъ. Картина эта полна религіознаго чувства, но такой религіи, изъ которой исчезло всякое іерархическое начало. Здѣсь появляется близкое современному человѣку чувство Всебожія. Картина предвѣщаетъ Милле, Сегантини. Всѣ людскія существа равны и все равноцѣнно, ибо все пропитано одной великой благодатью мира и любви. Христіанскій рай какъ бы спустился на самую землю. Этотъ рай не Schlaraffenland, страна тунеядцевъ, блаженствующихъ въ сытости и бездѣльи, это и не рай безплотныхъ ангеловъ съ чуждыми людямъ чувствами, но счастливая, тихая жизнь на землѣ среди здороваго и благороднаго полевого труда въ общеніи съ миромъ ласковыхъ трудолюбивыхъ животныхъ.

Слѣва и здѣсь рисуются оголенныя деревья, но этотъ падуанскій мотивъ на сей разъ не имѣетъ ничего угрожающаго. Напротивъ того, стволы этихъ деревьевъ, видимо, полны соковъ, и ихъ оголенность объясняется тѣмъ, что весна еще не вполнѣ наступила, не сегодня — такъ завтра мягкія вѣтви покроются почками и зазеленѣютъ, какъ уже зазеленѣлъ цѣлый пестрый рядъ деревьевъ вдали. На низкомъ холмѣ стоитъ замокъ съ боевыми башнями, но при взглядѣ на свѣтлыя массы его стѣнъ не думаешь о тиранахъ и грабителяхъ, а приходятъ на умъ добрые евангельскіе „хозяева" — отецъ блуднаго сына или Человѣкъ, устроившій пиръ для нищихъ. Въ этомъ замкѣ есть что-то „усадебное", почти русское, простодушное, привѣтливое и успокаивающее. И не знаютъ страха коровы и быки, покоящіеся рядомъ съ „венеціановскимъ" пастухомъ (вся картина почему-то напоминаетъ старосвѣтскія помѣщичьи идилліи нашего Венеціанова), а надъ этой тишиной стелется мягкое, теплое небо съ пушистыми облачками, сулящими въ будущемъ безконечные, такіе же тихіе и ласковые, подернутые милой грустью, дни.



[illegible] Венеціанская академія





ЛИЖЕ всего къ Беллини стоитъ Марко Базаити [1], умершій послѣ 1521 года, а также художественный его двойникъ, опредѣленный стилькритической наукой несуразнымъ словомъ Псевдо-Базаити. Вполнѣ возможно, впрочемъ, что въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ произведеніями одного и того же художника, но разныхъ эпохъ его жизни. Достовѣрныя картины Базаити рисуютъ его, какъ мастера очень [illegible]

[illegible]

шедеврамъ другія ниже посредственнаго: нѣкоторыя произведенія [illegible] его поэтическія намѣренія и полны музыкальнаго чувства, другія [illegible] преслѣдованіи идилліи доходятъ до безвкусія подслѣповатыхъ натуралистовъ. Пейзажи Базаити, однако, почти всегда одинаково прекрасны. Повидимому въ глубинѣ души онъ былъ именно «пейзажистомъ», но въ то время художественное сознаніе еще не дозрѣло до того, чтобы выдѣлиться этой специальности. Сами художники по укоренившемуся предразсудку, смотрѣли на пейзажъ, какъ на нѣчто придаточное и второстепенное, главнымъ для нихъ продолжали быть «лики святыхъ», «иконы».

Безусловно прекрасны пейзажи на двухъ картинахъ Базаити въ Венеціанской академіи: «Призваніе апостоловъ» 1510 года и «Моленіе о чашѣ» (приблизительно того же времени). Первая (маленькій варіантъ 1515 года, который имѣется въ Вѣнскомъ музеѣ) въ смыслѣ пейзажа еще напоминаетъ «Аллегорію» Беллини, но написана спустя лѣтъ двадцать послѣ нея [*]. Вторая картина приближается по композиціи къ «Святому Іерониму» Беллини. Однако, съ одной стороны, мотивы послѣдователя какъ бы богаче и вычурнѣе мотивовъ предшественника, съ другой — въ нихъ замѣчаются и извѣстныя черты недомыслія. Въ «Призваніи апостоловъ» пейзажъ не связанъ со сценой на переднемъ планѣ картины и слишкомъ отвлекаетъ вниманіе зрителя; во второй картинѣ, опять таки, нѣтъ настоящей связи между трагической сценой предсмертной молитвы Христа и всей декораціей, долженствующей скорѣе представлять алтарь или одно изъ тѣхъ theatrum, которыя воздвигались въ праздничные дни въ церквахъ. Надо, впрочемъ, сказать, что, взятыя сами по себѣ, обѣ картины такъ хороши, что передъ ними подобная критика должна умолкнуть.

На картинѣ «Псевдо-Базаити» въ церкви св. Петра въ Мурано «Вознесеніе Богородицы» (считавшейся долгое время произведеніемъ Беллини) фонъ снова очень суровый и прямо указываетъ на зависимость отъ падуанскихъ формулъ. Время года — зима. Слѣва оголенное сухое срубленное дерево; на скалахъ грозные замки и развалины [illegible] ... [illegible]

[illegible] приверженностью къ иератическимъ формуламъ.

---

[*] Базаити приписываютъ еще [illegible] ... [illegible] рактеръ пейзажа здѣсь совершенно подчиненъ [illegible] фигуры [illegible]



Ближе къ Беллини стоитъ Чима да Конельяно[1], и [illegible] близость выражается въ той роли, которая предоставляется въ лучшихъ его картинахъ пейзажу. Можно даже прямо сказать, что Чима одинъ изъ великихъ пейзажистовъ исторіи искусства. Онъ менѣе разнообразенъ, [illegible] Беллини, онъ часто повторяется, пользуется одними и тѣми же мотивами. Все его искусство страдаетъ нѣкоторой неподвижностью и ему [illegible] чужды сильные аффекты. Онъ любитъ передавать лишь покорное смиреніе и главнымъ образомъ сосредоточенную молитву. Но какая дивная прелесть заключена все же въ его картинахъ и особенно въ ихъ пейзажахъ, занимающихъ всегда очень большое мѣсто въ композиціяхъ. Сколько въ нихъ непосредственной наблюдательности, сколько умиленной любви къ природѣ и какое громадное мастерство, иногда оставляющее за собою даже мастерство Джамбеллино[2].

Разбирать творчество Чимы хронологически почти безполезно, ибо оно въ цѣломъ совершенно однородно отъ начала до конца и почти не знаетъ эволюціи. Единственнымъ исключеніемъ въ этомъ ровномъ, безмятежномъ твореніи представляется «Мадонна въ виноградной бесѣдкѣ» музея въ Виченцѣ, отличающаяся рѣзкимъ мантеньевскимъ характеромъ. Но и здѣсь рѣзкость живописи и блеклость красокъ объясняются скорѣе особенностями техники жидкихъ клеевыхъ красокъ по холсту, нежели «ученической робостью» и неумѣніемъ мастера (картина наиболѣе ранняя изъ извѣстныхъ намъ и датирована 1489 годомъ). Въ позднѣйшихъ работахъ Чима больше не обращается уже къ этой техникѣ, но пишетъ, какъ и большинство его товарищей, смѣсью сочной темперы (разведенной на яицѣ) съ масляными красками.

Лучшія пейзажныя декораціи въ картинахъ Чимы въ одинаковой степени прекрасны и даже очень близки по своимъ незамысловатымъ композиціямъ и по мотивамъ. Сюда относятся: «Крещеніе» въ церкви S. Giovanni in Bragora (Венеція) 1494 года, «Мадонна съ двумя святыми» въ Венеціанской академіи, «Благовѣщеніе» и «Положеніе во гробъ» въ Эрмитажѣ, триптихъ въ Канѣ (Caen), «Мадонна» въ Вѣнскомъ музеѣ, «Товія» въ Лувр[illegible], «Святой Іоаннъ Креститель» въ церкви С. Марія делль Орто [illegible]

вала раньше Джироламо ди Санта Кроче. Нужно сказать, что рать подражателей и послѣдняго мастера, часто очень случайно, обрамляетъ [illegible] въ нѣкоторой степени эту атмосферу. [illegible] напримѣръ, торжественный и очень сильный по краскамъ образъ съ [illegible] на престолѣ съ Фомой Кентерберійскимъ въ церкви св. Сильвестра въ Венеціи.

[1] Джованни Баттиста Чима да Конельяно, сынъ суконщика, родился около 1460 года въ Конельяно. Въ 1489 году мы его находимъ въ Виченцѣ, съ 1490 по 1516 годъ онъ живетъ въ Венеціи и умеръ на родинѣ въ 1518 году. [illegible] [illegible] Въ самомъ Конельяно [illegible] пользоваться во [illegible]

случаѣ [illegible] [illegible] [illegible] теты считаютъ его послѣдователемъ Беллини, новѣйшіе же настаиваютъ на чертахъ сходства съ Мантеньей и съ [illegible] [illegible] «Cima da Conegliano», Leipzig, [illegible]mann, 1905.

[2] Особенно прекрасенъ пейзажъ въ этой картинѣ — болѣе мечтательный, нежели обыкновенно: вдали озеро съ замкомъ на водѣ, надъ нимъ горы фантастическаго очертанія. Чрезвычайно еще интересенъ пейзажъ на маленькой картинѣ Чимы съ фантастическимъ сюжетомъ въ Бергамскомъ музеѣ.



мы видимъ невысокіе холмы съ замками и городками [illegible] одинокія деревья на первомъ планѣ, въ видѣ кулисъ [illegible] растительностью или же прекрасный портикъ. Иногда удачно [illegible] мотивъ, взятый въ окрестностяхъ Тревизо, Конельяно или Падуи [illegible] охотно пользуется Чима живописнымъ и романтическимъ мотивомъ [illegible] скихъ стѣнъ, взбирающихся по невысокому холму. Иногда это лишь фантазіи, но поразительно правдоподобныя фантазіи на тѣ же темы. Всегда прекрасны, гармоничны и безупречны въ перспективѣ и, опять таки, одинаково совершенны его архитектурныя композиціи. Особенной иллюзіи достигаетъ мастеръ въ изображеніи полуразрушеннаго портика съ двумя куполами на образѣ церкви Санта Марiа дель Орто и портика надъ внушительной фигурой св. Петра-Доминиканца въ Брерѣ. Въ послѣднемъ образѣ характеренъ для Чимы низкій горизонтъ, способствующій иллюзіи и какъ бы заставляющій его быть чрезвычайно сдержаннымъ и скромнымъ въ линіяхъ нижней части картины.

Что является дѣйствительно неотъемлемой особенностью Чимы, такъ это воздухъ, серебряный тонъ его картинъ, часто, къ сожалѣнію, скрытый или искаженный подъ слоями пожелтѣвшаго лака. Чима любитъ равномѣрно разлитый на большихъ пространствахъ свѣтъ и особенно удается ему сіяющій сводъ неба. Солнечныхъ эффектовъ онъ избѣгаетъ, но это, очевидно, не изъ робости передъ задачей, а изъ личнаго вкуса, въ силу того, что разсѣянный, умѣренный свѣтъ облачнаго дня болѣе отвѣчаетъ задачамъ настроенія его картинъ. Его вѣнская «Мадонна на тронѣ» въ своемъ родѣ единственна по совершенству; прекрасна здѣсь музыка мягкихъ нѣжныхъ красокъ (особенно въ одеждахъ святыхъ). Но лучше всего удался Чимѣ въ этой геніальной картинѣ пейзажъ, какъ будто цѣликомъ списанный съ натуры. Восхитительно передано трепещущее листвой и отливающее серебромъ дерево, служащее какъ бы фолей для фигуры Царицы Небесной, а серебристость общаго тона картины предвѣщаетъ величайшихъ колористовъ-реалистовъ XIX вѣка — Коро и Дега [*].

Плохо выясненной фигурой представляется Винченцо Катена [**]. Ему принадлежатъ и вещи очень слабыя въ родѣ [illegible] изъ Палаццо Дукале (раннее произведеніе, [illegible] Беллини), и такая грандіозная композиція, какъ «Мученіе святой Христины»

[*] Коро напоминаютъ и фоны нѣкоторыхъ картинъ Бенедетти Діаны [illegible] даже мотивы этихъ картинъ [illegible] Мадонны Венеціанской академіи [illegible] столько сѣверо-итальянскій [illegible] или римскій характеръ. Это не тѣ [illegible] холмы. Вообще же Діана [illegible] загадка, и загадка эта становится [illegible] Венеціанской академіи [illegible] исключительнымъ серебристымъ тономъ. Первая

[**] [illegible] въ Венеціи, по происхожденію [illegible] умеръ въ 1531 году.



Якопо деи Барбари. Натюрмортъ. Мюнхенская Старая Пинакотека

(S. Maria Mater Domini, въ Венеціи). Ему [illegible] теперь даже такую очаровательную, [illegible] картину, какъ лондонскій «Святой Іеронимъ» [illegible].

Въ [illegible] «Муч[illegible] Хри[illegible]» замѣчательнѣе всего [illegible] поверхность [illegible] гористыми берегами [illegible]. Въ небесахъ стоитъ [illegible] Христосъ [illegible] хороводомъ сопровождаютъ мученицу и поддерживаютъ орудіе пытки — привязанный къ ея шеѣ жерновъ. Въ «Святомъ Іеронимѣ» [illegible] видѣ та же [illegible], что и на картинѣ съ тѣмъ же сюжетомъ Карпаччіо [1]. Святой сидитъ въ открытой лоджіи за монументальнымъ [illegible]

[1] На «Святомъ Іеронимѣ» Карпаччіо въ церкви С. Джорджо деи Скьявони [illegible]

домъ. На стѣнѣ въ открытыхъ шкафахъ оптика, книги [illegible]. [illegible] обстановка, каждый предметъ изображены съ тонкимъ вымѣреннымъ [illegible] перспективными знаніями. Эта картина вмѣстѣ съ «архитектурами» [illegible], Бельини, Чимы и Альвизе Виварини, рядомъ съ интарсіями веронскихъ и феррарскихъ мастеровъ, показываютъ съ совершенной наглядностью, до какой степени художники наслаждались тогда перспективными открытіями и тѣми основанными на математикѣ пріемами, которые давали имъ возможность сообщать своимъ картинамъ «правильную иллюзорность».

Одному изъ этихъ венеціанцевъ-перспективистовъ, Якопо деи Барбари[*] (Jacob Walch, или der Welsche Jacob, какъ его называли въ Германіи, мастеръ Кадуцея, какъ его называютъ собиратели гравюръ), принадлежитъ первая вполнѣ точная, поражающая своимъ перспективнымъ построеніемъ всѣхъ въ исторіи огромная гравюра на деревѣ, изображающая видъ съ птичьяго полета Венеціи. Именемъ Якопо подписанъ также портретъ знаменитаго математика, знатока перспективы и профессора Болонской академіи Луки Пачіоли въ Неаполитанскомъ музеѣ[**]. Значеніе Якопо деи Барбари въ исторіи живописи вырастетъ до чрезвычайности, если принять въ соображеніе, что вторую половину своей жизни онъ провелъ въ Германіи (гдѣ его совѣтами пользовался и Дюреръ) и въ Нидерландахъ, всюду насаждая строго научныя знанія.

Къ сожалѣнію, до сихъ поръ остается невыясненнымъ, что въ точности представлялъ изъ себя этотъ знаменитый въ свое время мастеръ. Одна изъ немногихъ достовѣрныхъ работъ Якопо, nature morte (битая птица и рукавица латника, подвѣшенныя къ деревянной доскѣ) въ Мюнхенской Пинакотекѣ, поражаетъ, во всякомъ случаѣ, своимъ исключительнымъ совершенствомъ и стоитъ особнякомъ въ искусствѣ начала XVI вѣка. Не будь подписи, ее можно было бы приписать кому-либо изъ первоклассныхъ рембрандтистовъ, Вермеру, [illegible] или еще Шардену. Развитость колористическаго зрѣнія, разобравшагося въ малѣйшихъ оттѣнкахъ, да и все чисто реалистическое отношеніе къ задачѣ заставляетъ [illegible] вчетверо [illegible]. Детали мертвой натуры на неаполитанскомъ портретѣ Пачіоли написаны еще [illegible] школьнымъ [illegible] (особенно характерно [illegible] хрустальный многогранникъ). Въ мюнхенской же картинѣ лишь подпись указываетъ на созданіе имъ совершеннаго [illegible] во всемъ остальномъ [illegible] та благородная скромность, которая встрѣчается лишь на самыхъ высокихъ ступеняхъ развитія.

---

[*] [illegible] Jacopo de' Barbari [illegible] 1896 [illegible] въ «Repertorium für Kunstw.», 1898, стр. 346, [illegible] E. Galichon [illegible], Paris, 1881; P. Kristeller, [illegible]

[**] Нѣкоторые оспариваю[тъ] [illegible] писи подъ этой картиной и [illegible] считаютъ ее работой [illegible]

Джованни Мансуэти. Житие святого Марка. Венеціанская академія.

XI



АЗОБРАННЫЕ художники являются [illegible] художественной атмосферы, въ которой развились Джорджоне, Пальма и Тиціанъ. Переходъ отъ юнаго еще искусства [illegible] Джованни Беллини [illegible] искусству этихъ трехъ [illegible] юношей вполнѣ послѣдователенъ. Первыя картины самихъ Джорджоне и Пальмы не [illegible] другой группой художниковъ, ведущихъ свое начало отъ Якопо Беллини и [illegible] своего вождя въ лицѣ старшаго сына Якопо — Джентиле — и своихъ лучшихъ представителей — въ лицѣ Карпаччо и М[illegible] [illegible] что они являются какъ бы лѣтописцами [illegible]

[illegible]

своего времени. Но живописныя ихъ достоинства представляютъ [illegible] ресъ, — ровное, внимательное, но безстрастное отношеніе къ [illegible] жизни въ быту. Къ сожалѣнію, произведенія этой группы дошли до насъ въ крайне скудномъ количествѣ. Даже о Джентиле Беллини, знаменитѣйшемъ мастерѣ своего времени, возведенномъ цезаремъ въ достоинство палатинскаго графа и приглашенномъ ко двору великаго султана Магомета II, трудно составить себѣ полное представленіе по сохранившимся достовѣрнымъ его работамъ.[illegible]

Въ первыхъ своихъ работахъ (1465 года), въ створкахъ, украшающихъ органъ собора Санъ Марко, Джентиле еще падуанецъ. Массивныя фигуры стоятъ въ аркадахъ или истощенные анахореты молятся среди каменной пустыни. Но затѣмъ въ этюдахъ, привезенныхъ имъ изъ Турціи (гдѣ онъ провелъ 1479 и 1480 года), онъ становится безхитростнымъ копировщикомъ дѣйствительности, и таковымъ же онъ является во всѣхъ своихъ послѣдующихъ картинахъ, портретахъ или тѣхъ «уличныхъ сценахъ», въ которыхъ онъ разсказываетъ (безъ всякаго драматическаго таланта) разныя чудеса, происшедшія съ реликвіей Св. Креста (1496 и 1500 года). Это сухой и черствый реалистъ, скорѣе даже «протоколистъ». Его мало заботятъ и красочные эффекты, но зато съ величайшимъ усердіемъ отмѣчаетъ онъ всевозможные чины, участвующіе въ процессіяхъ, и съ ремесленной выдержкой списываетъ съ сановниковъ и прелатовъ одинъ (вѣчно профильный) портретъ за другимъ. При этомъ никакой психологіи, никакой эмоціи.

«Процессія на площади святого Марка» (Венеціанская академія) должна изображать чудесное исцѣленіе сына брешіанскаго купца Якопо де Салисъ. Однако съ величайшимъ трудомъ выискиваешь среди участвующихъ въ шествіи колѣнопреклоненную фигуру отца, молящагося за своего сына. Сотни портретовъ изображены на «Чудѣ съ упавшимъ въ воду крестомъ», но на лицахъ этихъ написано полное безразличіе къ событію, представленному Беллини самымъ ребяческимъ образомъ. Въ картинѣ «Исцѣленіе Пьетро деи Людовичи» персонажи-портреты перваго плана даже не оборачиваются въ сторону, гдѣ происходитъ событіе. Въ «Проповѣди святого Марка» (Брера) все вниманіе художника обращено на костюмы турокъ, на курьезныя сооруженія въ восточномъ вкусѣ и на портреты венеціанскихъ [illegible] безсюжетной» картины школы [illegible]

Но зато какое богатство [illegible] архитектуры. Послѣдняя [illegible] Джентиле и его вѣрнаго послѣдователя М[illegible] не имѣютъ ничего общаго [illegible]

[illegible] Джентиле родился въ 1429 году, умеръ [illegible] Беллини [illegible] Thuasne, Gentile Bellini et le sultan M[illegible] Arts», серія [illegible], XXI, стр. [illegible]



Все здѣсь только внѣшность, и нѣтъ въ нихъ и тѣни поэзiи. При этомъ Беллини предпочитаетъ копировать дѣйствительность, а не сочинять.

Мы видимъ изображенную съ совершенной точностью площадь св. Марка такой, какой она была въ 1496 году, и можемъ даже различить всѣ [illegible] мозаики, украшавшiя нѣкогда фасадъ и впослѣдствiи замѣненныя [illegible] ренессансныхъ и барочныхъ мастеровъ. На «Чудѣ съ упавшимъ въ воду крестомъ» мотивъ ни дать ни взять одинъ изъ видовъ, какiе то и [illegible] продаются въ Венецiи: на первомъ планѣ дощатыя временныя [illegible], подобныя тѣмъ, что строятся на праздникѣ Redentore, слѣва линiя домовъ съ набережной, справа дома, выходящiе прямо на воду, въ глубинѣ перекинутый черезъ каналъ кирпичный мостъ о трехъ аркахъ. Все это передано рѣзко, отчетливо, безъ заботы о прiятности красокъ, но зато очень точно. Если изображенное мѣсто и не Понте делла Палья, какъ утверждаетъ Вазари, то во всякомъ случаѣ это точный снимокъ съ натуры, «этюдъ». Въ картинѣ коллекцiи Лайардъ «Поклоненiе волхвовъ», приписываемой Джентиле, пейзажъ, раскинувшiйся во всѣ стороны, имѣетъ болѣе фантастическiй, надуманный характеръ. Но атрибуцiя этой картины Джентиле можетъ покоиться на томъ, что и здѣсь у пейзажа нѣтъ поэзiи: онъ такой же неподвижный, омертвѣлый, какъ и фигуры, разставленныя на переднемъ планѣ композицiи.

Совершенно въ духѣ Джентиле написаны картины для той же серiи «Чудесъ Святого Креста» Карпаччо (о которыхъ мы уже упоминали) и Мансуети[1], а также картины послѣдняго съ эпизодами изъ жизни св. Марка. Главныя роли и здѣсь отведены домамъ, замкамъ, галлереямъ, лѣстницамъ, капелламъ, гондоламъ, одеждамъ и портретамъ современниковъ. За всѣми этими отвлекающими вниманiе элементами прямо невозможно разыскать настоящее содержанiе картинъ. Зато, опять таки, какой богатый матерiалъ здѣсь для ознакомленiя съ жизнью того времени. Нѣкоторыя картины этихъ серiй могутъ цѣликомъ служить декорацiями для «Венецiанскаго купца» или «Отелло».

Когда глядишь на эти картины Джентиле и его школы, приходятъ на умъ и знаменитые видописцы Венецiи конца XVIII вѣка. Такъ, напримѣръ, «Чудо съ упавшимъ въ воду крестомъ» Джентиле или «Рiальто» Карпаччо или еще золотистая (къ сожалѣнiю, испорченная) картина Мансуети «Погребенiе члена братства святого Iоанна» имѣютъ видъ какъ бы «юношескихъ работъ» Канале или Белотто. Это та же любовь къ данному опредѣленному виду, увѣренность въ томъ, что простая копiя лучше всякой фантазiи. «Юношескими» же кажутся эти картины только потому, что въ смыслѣ красокъ и освѣщенiя въ нихъ чувствуется большая робость. Требовалось преодолѣть громадныя техническiя трудности, создать традицiи и манеру, чтобы [illegible]

[1] [illegible] Мансуети родился около 1470, умеръ въ 1530 году. Онъ былъ ученикомъ Джентиле. На одной изъ картинъ его значится подпись: Opus [illegible] въ его путешествiи на востокъ.

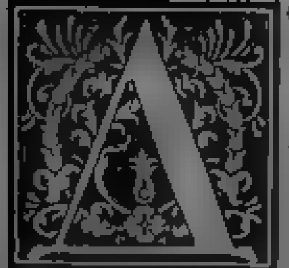
подобныхъ картинъ пріобрѣла легкость и грацію. Характерно, что [illegible] въ ровные сѣрые дни [illegible] не играетъ солнце. По-[illegible], эта черта объясняется не [illegible] вкусомъ Доменико и его послѣдователей, [illegible] скорѣе ихъ неумѣніемъ. Отсутствіе солнца не сообщаетъ мягкости краскамъ и [illegible], какъ это мы видали у Чимы, а, напротивъ, несмотря на раздѣлки и свѣт[illegible] [illegible]е отличается почти ребяческой рѣзкостью. Такимъ образомъ, передъ нами какъ бы только схемы, скелеты тѣхъ самыхъ мотивовъ, которые удалось [illegible] «закутать» Каналетто и Гварди въ золотистыя мглы и испаренія, освѣтить игривыми или печальными солнечными лучами, перекрыть [illegible] [illegible] облаковъ или грозныхъ тучъ. Небо Доменико и близкихъ къ нему художниковъ не знаетъ безхитростныхъ, но прелестныхъ и навѣянныхъ природой эффектовъ, къ которымъ прибѣгали Джованни и его группа [16].



[16] Тѣмъ не менѣе, заслуживаетъ большого уваженія смѣлость Карпаччо и Мансуети, постаравшихся передать первые въ своемъ [illegible] [illegible] [illegible] небо [illegible] [illegible] на зарѣ [illegible] [illegible] какъ эти мастера сумѣли подхватить «пикантность» этихъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Передъ картиной Карпаччо [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] XIX вѣка [illegible]

Видъ Венеции. Съ деревянной гравюры конца XV вѣка

XII



О сихъ поръ мы не останавливались на одной очень значительной, издавна интересующей историковъ искусства и все же до сихъ поръ далеко не разгаданной личности въ венецианской живописи XV вѣка — на Антонелло изъ Мессины [104]. Ему Вазари приписываетъ введение въ Италию секретовъ масляной живописи, будто бы похищенныхъ мастеромъ въ бытность его въ Нидерландахъ. Затѣмъ [illegible] историкъ разсказываетъ даже по этому поводу рядъ небылицъ, путаетъ имена, эпохи. Въ дѣйствительности же масляная техника была извѣстна

104 [illegible]

итальянцамъ еще въ XIV вѣкѣ [illegible] въ Неаполѣ, гдѣ [illegible] Антонелло [illegible] вовсе Неаполя [illegible] отрицать, что [illegible] нидерландскихъ [illegible] въ [illegible] работахъ Антонелло, [illegible] произвели въ Венеціи и вообще на сѣверѣ Италіи [illegible] годахъ колоссальное впечатлѣніе. Надо только при [illegible] жение, что для пріобрѣтенія нидерландскихъ секретовъ [illegible] нужно было ѣхать ни въ Брюгге, ни въ Брюссель [illegible] Палермо и въ Неаполѣ работали для испанской [illegible] фламандскіе живописцы. Ученикомъ одного изъ нихъ и былъ, несомнѣнно, Антонелло.

Мы не знаемъ ничего доподлиннаго о томъ, въ какихъ отношеніяхъ стоялъ художникъ къ венеціанскимъ и ломбардскимъ художникамъ, кто изъ нихъ былъ его ученикомъ, наконецъ, вовсе не доказано, чтобы онъ именно училъ, а не учился на сѣверѣ Италіи [105]. Возможно, что мягкость, получающуюся въ работахъ Джованни Беллини приблизительно въ концѣ 1470-хъ годовъ (т. е. какъ разъ когда пребываніе Антонелло въ Венеціи подтверждается документами), и болѣе послѣдовательное пользованіе масляной техникой слѣдуетъ ставить въ зависимость отъ впечатлѣнія, произведеннаго въ Венеціи густыми, яркими, глубокими красками и «эмалевой», отчетливой и мягкой техникой Антонелло. Вѣроятность этого какъ будто подтверждаетъ легенда объ Антонелло, сохранившаяся до дней Вазари [106]. Но съ другой стороны, нидерландское вліяніе, при торговыхъ сношеніяхъ и увлеченіи итальянскихъ любителей яркими и экспрессивными картинами нидерландцевъ, могло въ это время пріобрѣсть большую силу и безъ помощи отдѣльнаго лица — какого-то «похитителя секретовъ». Въ 1470-хъ годахъ нидерландская живопись имѣла за собой пятьдесятъ лѣтъ равномѣрнаго и совершеннаго творчества, развѣтвленія ея уходили во всѣ стороны — въ Испанію, Бургундію, Германію, въ Сицилію, въ Неаполь; даже во Флоренціи именно въ 1470-хъ годахъ появился «алтарь Портинари» Гуго ванъ деръ Гуса, произведшій въ самомъ центрѣ итальянской художественной жизни колоссальное впечатлѣніе.

художниковъ, приписываемыхъ ему, того же сицилійскаго города — Антонелло Салиба да Мессина и Пьетро да Мессина. Они были подражателями Антонелло, и возможно, что [illegible] сынъ [illegible] о существованіи сына Антонелло, [illegible] мы имѣемъ лишь архивныя свѣдѣнія, произведенія же его, по всей вѣроятности, идутъ подъ именемъ [illegible] Антонелло да Салиба 1497 года [illegible] образомъ [illegible] является «Мадонна» въ церкви [illegible] въ Венеціи. [illegible] считается, что [illegible] Антонелло, Алвизе Виварини, [illegible] 1907 [illegible]

въ [illegible] 190[illegible] [illegible] 1905 [illegible]

[illegible] въ Венеціи онъ прибылъ, когда ему было лѣтъ за сорокъ [illegible] Антонелло [illegible] лодъ, недостаточно [illegible] составить себѣ окончательное сужденіе о томъ, далъ ли что-нибудь Антонелло Венеціи или, наоборотъ, онъ у нея взялъ. Первое вѣроятнѣе, хотя и не доказано, да едва ли и можетъ быть [illegible] венеціанцевъ той эпохи.

106 Не будь этой легенды, Вазари вообще едва ли [illegible] произведеній котораго были уже и въ его время [illegible]



Наконецъ рядъ иностранныхъ мастеровъ работалъ при дворѣ итальянскихъ государей-меценатовъ.

Лучшее, что осталось до нашего времени отъ творчества Антонелло, его портреты — эти «Гольбейны XV вѣка», врядъ ли кѣмъ превзойденные въ жизненностью лица. Но и въ «сюжетныхъ картинахъ» Антонелло замѣчательный художникъ. Насъ сейчасъ должны особенно интересовать двѣ картины — одна въ Лондонской галлереѣ, изображающая св. Іеронима, другая въ Антверпенскомъ музеѣ — «Распятіе». Обѣ принадлежатъ еще къ готическому стилю и тѣмъ самымъ отличаются отъ сѣверно-итальянскихъ картинъ второй половины XV вѣка. Не будь какого-то особеннаго ритма въ линіяхъ тѣла Христа и въ позѣ Мадонны, можно было бы ее считать за произведеніе брюгеской живописи[17]. При этомъ трудно представить себѣ большій контрастъ антикизирующимъ, вполнѣ «ренессанснымъ» твореніямъ Мантеньи и прочихъ падуанцевъ, нежели обѣ эти картины мессинскаго мастера. Особенно картина «Святой Іеронимъ» имѣетъ «нѣмецкій» видъ[18].

Однако, вглядываясь, видишь и здѣсь сквозь германскія формы какъ бы латинскую душу художника. Архитектура «кельи» святого готическая, но ея стройность и просторъ, «кокетливое» чередованіе строго симметричныхъ и игриво-ассиметричныхъ формъ выдаютъ изящный вкусъ художника, «пріобщеннаго» къ болѣе зрѣлой и сложной культурѣ. Такъ могъ бы понять готику, пожалуй, и французъ, но Франція во второй половинѣ XV вѣка не обладала подобнымъ техникомъ, и въ особенности подобнымъ знатокомъ свѣто-тѣни.

Что за мастерство хотя бы въ передачѣ льющагося изъ пяти отверстій въ глубинѣ картины свѣта. Три изъ источниковъ свѣта находятся въ самой залѣ, гдѣ на странномъ помостѣ святой кардиналъ устроилъ свою студію, два другихъ освѣщаютъ глубокія боковыя помѣщенія — низкую комнату и длинную сводчатую галлерею на крупныхъ столбахъ. Все это отдѣлено отъ авансцены аркой, а на самомъ переднемъ планѣ прогуливаются павлинъ и куропатка. При этомъ полное безучастіе къ природной фигурѣ святого, зато сколько потрачено труда на выписку всѣхъ деталей интерьера вокругъ св. Іеронима и на мягкое постепенное проведеніе свѣтового эффекта, предвѣщающаго смѣлыя и не болѣе удачныя разрѣшенія задачъ Питера де Гооха, Эммануеля де Витте или Греня[19].

---

[17] Это «фламандское» впечатлѣніе [illegible] опредѣленно выступаетъ на [illegible] произведеніяхъ [illegible] антверпенской картины. Краски [illegible] указываютъ на то, что [illegible] въ болѣе зрѣлымъ вкусомъ. [illegible]

[18] Картина эта несомнѣнно венеціанская, споръ идетъ лишь о томъ, считать ли ее за произведеніе Антонелло или Якопо деи Барбари, [illegible] XVI вѣка.

[19] [illegible]

Точно также и на «Распятіи» Антонелло пейзажъ позади трехъ крестовъ, мелкія складки одеждъ, угловатая поза колѣнопреклоненнаго Іоанна — все это говоритъ о Фландріи или же о «германскомъ вкусѣ» въ широкомъ смыслѣ. Однако никогда у фламандца не найдется столько спокойствія и мягкости въ линіяхъ развернутой панорамы, столько простоты. На такихъ пейзажахъ и «классикъ» Джованни Беллини могъ выучиться проще и общѣе смотрѣть на природу. Но и, наоборотъ, возможно, что Антонелло пріобрѣлъ эту «классическую» простоту именно въ Венеціи и вообще на сѣверѣ Италіи. Корявыя деревья, на которыхъ висятъ распятые разбойники, имѣютъ нѣсколько скварчіонескій характеръ, а кое-какіе падуанскіе элементы встрѣчаются и въ самыхъ мотивахъ, изъ которыхъ состоятъ дали (ряды деревьевъ, стѣны замковъ, кипарисъ) [110].

Совершеннымъ венеціанцемъ представляется Антонелло въ дрезденскомъ «Святомъ Севастіанѣ» [111]. Позади нѣсколько «деревянной», но превосходно писанной и лѣпленной фигуры юнаго святого открывается перспективный видъ на характерную венеціанскую улицу, мотивъ, встрѣчающійся у Джентиле Беллини и у Карпаччіо, но писанный на двадцать лѣтъ раньше извѣстныхъ намъ произведеній обоихъ венеціанцевъ [112]. Тщательно вычерченъ богатый плитный полъ, производящій прямо стереоскопическое впечатлѣніе. О перспективныхъ увлеченіяхъ и знаніяхъ говоритъ и обломокъ колонны, а также лежащій справа въ рѣзкомъ ракурсѣ воинъ. Съ поразительно зрѣлымъ совершенствомъ и чувствомъ тона, «точно Дегазомъ», написана лѣвая тѣневая сторона домовъ. Замѣчательно также крайне рѣдкое въ XV вѣкѣ явленіе въ живописи — падающія тѣни на освѣщенной солнцемъ постройкѣ въ глубинѣ композиціи.

совершенно во вкусѣ Питера де Гоха — тотъ же золотистый полумракъ, тотъ же переходъ отъ темнаго перваго плана къ свѣтлому фону. Даже живопись имѣетъ нѣчто голландское.

[110] Хотя эта панорама Антонелло и написана «мелкимъ почеркомъ», она все же имѣетъ то общее съ Мазаччіо, что раскинулась плоско, широко, далеко. Здѣсь нѣтъ мелочнаго уюта нидерландскихъ пейзажей. Такая широта пониманія природы [illegible] напоминаетъ скорѣе Гуса и предвѣщаетъ Брейгеля. Интересно прослѣдить, какъ Антонелло старается въ связи на первомъ планѣ связать [illegible] нидерландскій натурализмъ съ требованіями упрощенія и стильности. «Распятіе» въ галлереѣ Корсини во Флоренціи, приписываемое Антонелло да Мессина, [illegible] южнаго стиля [illegible] краски [illegible] Антонелло. [illegible] элементъ [illegible] здѣсь сказывается особенно ярко въ страдальческомъ выраженіи лица Христа.

[111] Атрибуція этой картины Антонелло да Мессина не встрѣчаетъ вѣскихъ возраженій.

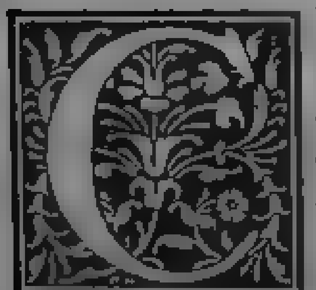
[112] Это не значитъ, чтобы картина Антонелло была [illegible] остальныхъ венеціанскихъ ведутъ. Улица венеціанскаго типа встрѣчается уже на фрескѣ «Мученіе святого Христофора» [illegible] [illegible] того Севастіана» Антонелло [illegible] [illegible] Джентиле Беллини [illegible] [illegible] томъ Севастіанѣ» [illegible] [illegible] поръ, картинъ. Ведуты должны были фигурировать [illegible] Антонелло во дворцѣ дожей.



Antonello da Messina. London, Cook Collection. [illegible]

Доменико Мороне. Битва на улицахъ Мантуи. Галлерея Креспи въ Миланѣ

XIII



СВЯТОЙ Севастіанъ» Антонелло заставляетъ вспомнить о другой картинѣ, которая также построена на сопоставленіи нагого тѣла съ живописной прелестью венеціанскихъ архитектуръ. Мы говоримъ о «Святомъ Севастіанѣ» [illegible] Либерале въ Миланской «Брерѣ»[13]. Внѣ всякаго сомнѣнія послѣдняя картина навѣяна первой. Что мы здѣсь имѣемъ дѣло съ [illegible] заимствованіемъ, [illegible] такой наглядный примѣръ, какъ обломокъ колонны [illegible] [illegible]. Но что заимствованіе [illegible]

[illegible]



момъ порядкѣ подтверждается, кромѣ костюмовъ с[illegible] на заднемъ планѣ большей развитостью формъ и большей изощренностью позы въ картинѣ Либерале (влiянiе Перуджино?). Вовсе не исключена, наконецъ, возможность того, что обѣ картины навѣяны третьей — для насъ утраченной — венецiанской или падуанской [114].

По колориту картина Либерале менѣе прекрасна, нежели картина Антонелло. Вмѣсто сѣрыхъ «целазовскихъ» тѣней Антонелло, мы видимъ коричневыя (оттѣнка жженой сiенны), первый планъ холоднаго сѣраго тона, а вода — желтоватаго. Но, повторяемъ, развитость формъ здѣсь большая и при этомъ важно въ данной картинѣ отмѣтить всевозможныя черты «скварчонизма», указывающiя на длительное распространенiе формулъ падуанской школы. Къ этимъ чертамъ относятся «граненость» и рѣзкость перспективы и въ особенности жесткая металлическая манера, въ которой переданы часть скалы на первомъ планѣ, изломъ на грани колонны, драпировка на бедрахъ святого, наконецъ, самая лѣпка его тѣла [115]. Напротивъ того, макушка дерева, лицо и волосы святого обнаруживаютъ желанiе уйти отъ падуанской сухости и строгости къ венецiанской мягкости и нѣжности. Помянутая макушка своими корявыми формами наводитъ на сравненiе и съ деревьями нѣмцевъ XVI вѣка, напримѣръ, Дюрера или Балдунга [116].

Картина Либерале ввела насъ въ изученiе веронской школы второй половины XV вѣка, стоявшей на очень высокой ступени развитiя; къ сожалѣнiю, однако, наши познанiя о ней недостаточны. Отъ самого Либерале, дожившаго до 1536 года, осталось лишь незначительное количество достовѣрныхъ картинъ и, кромѣ того, рядъ превосходныхъ миниатюръ въ богослужебныхъ книгахъ [117]. Трудно поэтому вполнѣ судить, въ какомъ отношенiи находилась веронская школа къ падуанской и венецiанской. Черты сходства въ нихъ большiя. Въ частности, можно отмѣтить много черстваго, жесткаго — падуанскаго и много нѣжнаго, музыкальнаго — венецiанскаго въ картинахъ веронскихъ художниковъ; но намъ не хватаетъ свѣдѣнiй о томъ, въ какой мѣрѣ эти черты были заимствованiями и въ какой онѣ представляли развитiе мѣстныхъ традицiй. Веронская школа, какъ мы видѣли, развѣва-

[illegible] приписывающихъ на Либерале работавшаго Перуджино, жившаго въ 1490-хъ годахъ въ Венецiи. О немъ и вообще о живописцахъ веронской школы см. [illegible] 1891 и [illegible] 1902, а также помянутые уже труды [illegible] Тести, Шубринга и проч.

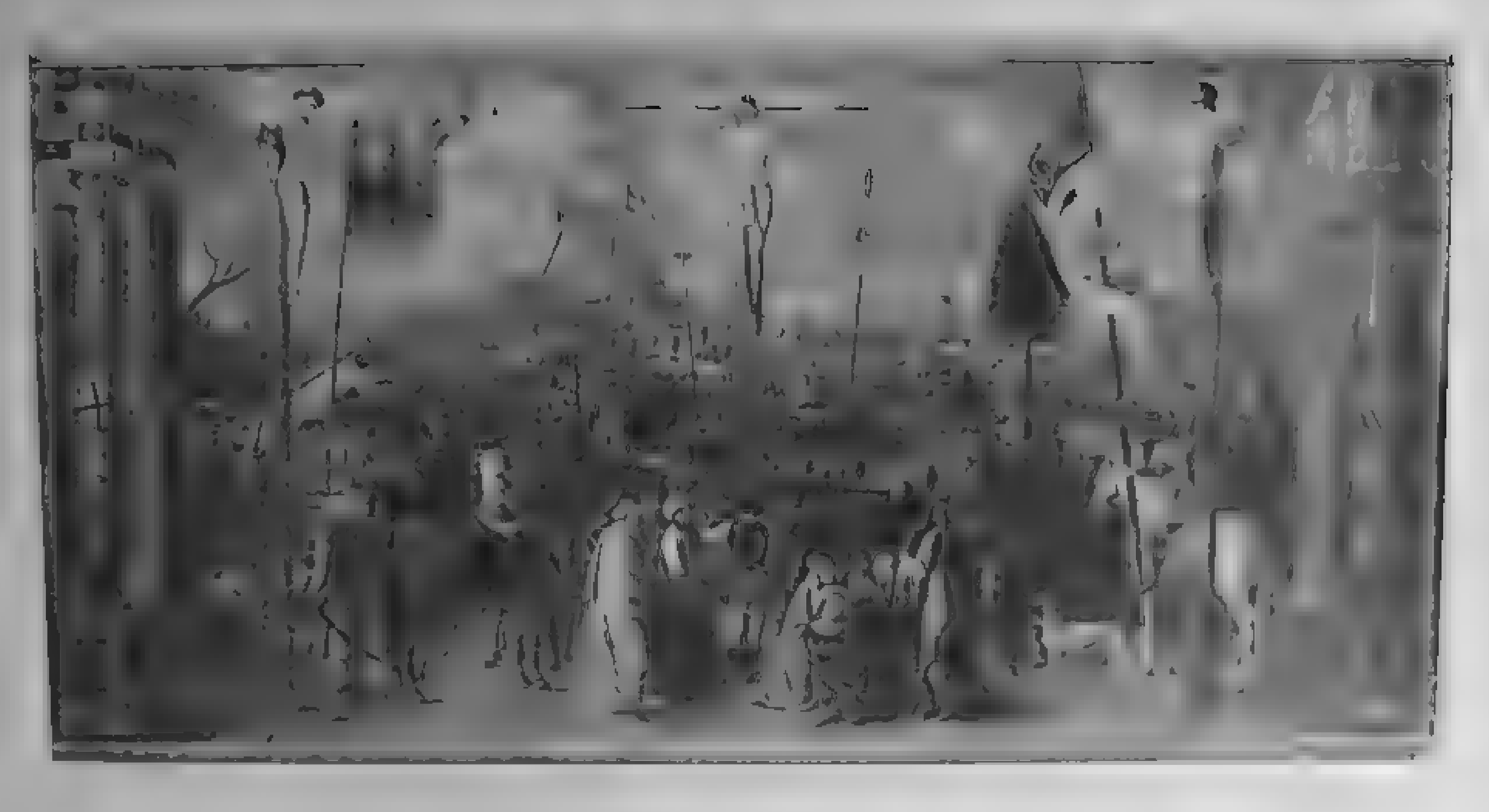
[114] Обѣ отвѣчаютъ къ [illegible] на ту же тему Мантеньи въ Вѣнѣ и въ Луврѣ; картина [illegible] декорацiей классической [illegible] и въ фонѣ развертывается гористая панорама.

[illegible]

[115] [illegible]

Либерале въ Берлинской галлереѣ [illegible] особенно [illegible] драпировка [illegible] падуанскiй [illegible] характеръ. Но дерево покрыто листьями [illegible] а вмѣсто венецiанской улицы мы видимъ [illegible] развалины. Превосходно [illegible] «Святой Себастiанъ» [illegible] нѣжной картины съ тѣмъ же сюжетомъ [illegible] въ томъ же музеѣ [illegible] Въ послѣдней картинѣ [illegible] Джованни Беллини.

[117] [illegible] Въ пейзажѣ Либерале [illegible]



еще въ XIV вѣкѣ; она дала такихъ мастеровъ, какъ Якопо Альтикьери, позже Стефано да Дзевіо и Пизанелло. Но далѣе замѣчается пробѣлъ, и [illegible] исторіи веронской живописи снова становится ясной пріблизительно только съ 1480-хъ годовъ — уже въ помянутой падуано-венеціанской окраскѣ.

Въ это время, рядомъ съ Либерале, здѣсь работаетъ Доменико Мороне (родился въ 1442 году) — превосходный, разнообразный, но еще мало изслѣдованный мастеръ. Его фрески (написанныя въ сотрудничествѣ съ сыномъ Франческо) въ трапезной (библіотекѣ) монастыря св. Бернардина въ Веронѣ исполнены монументальнаго величія въ суровомъ, неподвижномъ характерѣ раннихъ «падуанскихъ» картинъ Джованни Беллини. Тонъ ихъ при этомъ свѣтло-сѣрый, «пленэрный». Пейзажъ позади монументальныхъ и аскетическихъ фигуръ очень простъ и стелется безотрадными массами подъ холоднымъ небомъ, свѣтлѣющимъ къ горизонту. Замѣчательны при этомъ всѣ оптическіе пріемы въ росписи этой залы: портикъ на колоннахъ, за которымъ стоятъ главныя фигуры, Мадонна и святые (преимущественно монахи) и переданные съ большимъ знаніемъ дѣла выступы, служащіе постаментами для фигуръ святыхъ на боковыхъ стѣнахъ[118]. Многофигурная картина въ галлереѣ Креспи въ Миланѣ, изображающая битву на улицахъ Мантуи (убійство Ринальдо Буонакользи), напоминаетъ въ одно и то же время баталіи Учелло и Франчески — своими фигурами и картины Джентиле Беллини и Карпаччо — «декораціей». Видъ передаетъ мѣстность почти съ совершенной точностью. Краски сочныя, и пріятны сочетанія густо-сѣрыхъ, коричневыхъ и красныхъ оттѣнковъ.

Сынъ и ученикъ Доменико — Франческо (1474—1529) обладаетъ меньшимъ темпераментомъ, нежели отецъ, но является еще большимъ мастеромъ. По зрѣлости формъ и техникѣ его уже слѣдуетъ отнести къ «золотому вѣку». Лишь въ композиціи онъ еще нерѣшителенъ и сдержанъ, какъ примитивъ. Въ благородствѣ и правильности рисунка Франческо выдерживаетъ сравненіе съ Чимой, но онъ однообразнѣе и, по сочиненію, еще бѣднѣе этого художника, также не отличающагося богатствомъ выдумки[119]. Франческо Мороне присущъ аристократическій сѣрый тонъ, иногда, впрочемъ (напримѣръ, въ чудесной «Мадоннѣ со святыми» Миланской Бреры) [illegible] зависящій отъ тусклости красокъ[120].

Въ своихъ позднѣйшихъ картинахъ Франческо становится [illegible]

[118] Къ сожалѣнію, остается подъ вопросомъ авторъ замѣчательной декоративной росписи того же 1503 г. въ Веронскомъ дуомо, насупротивъ той, которая писана Фальконетто. Хороши и фрески послѣдняго, тянущіяся по правой стѣнѣ. Вообще Фальконетто (1458—1534), мастеръ черствый и сухой, бываетъ красивъ, какъ декораторъ. Будучи отличнымъ архитекторомъ, Фальконетто умѣлъ щеголять своими архитектурными знаніями и въ живописи, по части фантастической [illegible] [illegible] орнаментовъ. См. [illegible] [illegible] Verona [illegible] 1903.

[119] Надо при этомъ замѣтить, что Франческо Мороне на много лѣтъ моложе Чимы.

[120] Рядомъ съ Мадонной въ Брерѣ слѣдуетъ упомянуть другой шедевръ Франческо: «Мадонну съ двумя епископами» въ Веронской церкви S. Maria in Organo. Здѣсь, позади [illegible] тканями и украшеннаго затѣйливыми каменными колоннами трона Богородицы, видны по обѣ стороны два прелестныхъ, тонко выписанныхъ пейзажа. Совершенно изумительны [illegible] въ этой картинѣ всѣ околичности [illegible] ризы предстоящихъ святыхъ [illegible]

...превосходнымъ мастеромъ и пріобрѣтаетъ [illegible] формы. Пейзажъ при этомъ играетъ обыкновенно [illegible] роль, и [illegible] которыхъ картинахъ художникъ доказываетъ, что онъ [illegible] этой области не отставалъ отъ лучшихъ мастеровъ своего [illegible] онъ не утрачивалъ приверженности къ условнымъ церковнымъ схемамъ. Склонность его къ реализму сказывается и въ томъ, съ какимъ [illegible] точностью и мастерствомъ написаны имъ съ натуры всѣ подробности.

Послѣднимъ «вѣрнымъ падуанцемъ» Вероны былъ Франческо Бонсиньори (1455—1519), считающійся ученикомъ Джованни Беллини и обладающій скорѣе всѣми особенностями самаго суроваго изъ венеціанскихъ «скварчонистовъ» — Бартоломео Виварини[122]. Во всемъ у него та же отчетливость и жесткость: складки одежды точно вырѣзаны изъ дерева, лица точно каменныя, младенцы какъ будто вылиты изъ бронзы, «страшными» неподвижными глазами глядятъ старцы. Подобно Мантеньѣ Бонсиньори любитъ смѣлые ракурсы[123] и рѣзкія архитектурныя очертанія. Но при этомъ у него замѣчается сильный уклонъ въ сторону реализма[124]. Мадонны Бонсиньори даже какъ бы предвѣщаютъ «тривіальный натурализмъ» Караваджо. Это портреты крестьянокъ, пріятныхъ, здоровыхъ, но безъ намека на царственность и что-либо мистическое. Пейзажъ при этомъ не интересуетъ Бонсиньори[125]. Согласно древней формулѣ онъ завѣшиваетъ фонъ картины наполовину драпировкой, оставляя открытымъ лишь небо, но и занавѣска, и небо написаны Бонсиньори съ величайшей отчетливостью, ни на волосъ не отступая отъ натуры.

Падуано-венеціанскія черты остаются даже и на картинахъ веронскихъ мастеровъ начала чинквеченто, мастеровъ всѣмъ своимъ образованіемъ принадлежащихъ къ «золотому вѣку». Превосходная Мадонна Джироламо деи Либри (1474—1556) въ церкви S. Maria in Organo въ Веронѣ сидитъ на гладко шлифованной гранитной стѣнкѣ, сложенной изъ мрамора и отдѣланной бронзой. Лимонное и фиговое деревья по сторонамъ ея написаны съ величайшей точностью, несомнѣнно съ натуры, но нѣсколько сухо, черство, рѣзко. Среди этой застывшей декораціи позируетъ точно готовая уснуть Мадонна и стоятъ, какъ истуканы, св. Екатерина и св. Стефанъ[126].

---

[121] Къ сожалѣнію [illegible] Вероны [illegible] Мадонна [illegible] Марчелло.

[122] [illegible] «Мадонна въ Веронской С. Бернардино» [illegible] пять картина [illegible].

[123] [illegible] Мадонна [illegible] Младенецъ-Христосъ [illegible] какъ [illegible], согласно любимому пріему Мантеньи (а еще раньше [illegible]).

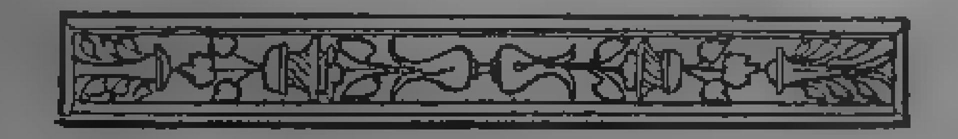
[124] [illegible]

[125] [illegible] Мадонна [illegible] Бонсиньори [illegible]

[126] [illegible]

Реализмъ у Джироламо не ведетъ къ мелкой индивидуальности, какъ мы это видимъ, напримѣръ, у нидерландцевъ или у Джованни Беллини. Забота о стилѣ, а может быть и византійскія реминисценціи сковали его [illegible] и, несмотря на отдѣльныя бытовыя черты, придали картинамъ Джироламо характеръ строгой церковности. Даже излюбленный имъ мотивъ дерева (лимоннаго или лавроваго), которымъ онъ пользуется, какъ фоліей для главной фигуры, не дѣлаетъ его картинъ болѣе нѣжными и сентиментальными — вѣроятно потому, что въ передачѣ и этого мотива Джироламо точно выковываетъ всѣ формы. Цѣлая пропасть отдѣляетъ Джироламо отъ греческой чувствительности Чимы.[127]

Къ Карпаччо и Джентиле Беллини больше другихъ веронцевъ приближается въ своемъ «Распятіи» галлереи Бреры ученикъ Доменико Мороне — Микеле да Верона. Картина его особенно замѣчательна своимъ пейзажемъ, стелющимся позади нѣсколькихъ сухихъ и застывшихъ въ однообразномъ рядѣ фигуръ.[128] Пейзажъ этотъ представляетъ, какъ кажется, видъ гдѣ-то въ окрестностяхъ Гарды, скомбинированный съ нѣкоторыми памятниками самой Вероны. Въ серединѣ большая крѣпость, позади нея, у подошвы отвѣсной скалы, городъ, къ которому ведетъ мостъ на аркахъ, еще дальше озеро и Альпы. Многое напоминаетъ еще схемы Мантеньи (отвѣсная скала, граненыя стѣны (особенно вспоминается мантуанскій видъ на мадридскомъ «Успеніи»), но падуанская схемы въ этой большой картинѣ 1501 года получили все же какую-то «венеціанскую» мягкость, сообщающую ей даже неумѣстную при этомъ трагическомъ сюжетѣ привѣтливость.[129]



для которой писалъ образъ. И вотъ случилось, что ему дали старинную раму XV вѣка съ рамитами [illegible] на нее фрагментами другой, болѣе древней рамы, и какъ [illegible] она передъ [illegible] маэстро, такъ онъ ее всю и списалъ, не прибавляя отъ себя ничего.

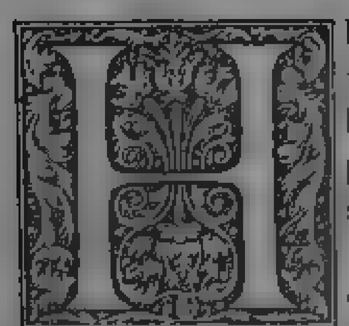
[127] Характерно и то, какъ Джироламо передаетъ небо, облака. Въ «Мадоннѣ со святыми» въ Веронскомъ [illegible] съ [illegible] сторонъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] формы ихъ и краски изучены не натурѣ, но методической техникѣ [illegible] всей легкости.

[128] [illegible] этихъ фигуръ [illegible] напоминаетъ подобный же персонажъ на знаменитой фрескѣ [illegible] въ Лугано, что очень [illegible] Микеле [illegible]

[129] [illegible] Франческо Мороне и Джироламо дай Либри [illegible] своего искусства къ «золотому вѣку». Но мы позволили себѣ это отступленіе въ виду того, что и у нихъ встрѣчается не мало пережитковъ того художественнаго стиля, который мы называемъ «падуанизмомъ». Не чуждъ ихъ еще (въ своихъ раннихъ картинахъ) даже такой грандіозный мастеръ, какъ [illegible] Кавацола [illegible] пятнадцать лѣтъ моложе Франческо Мороне, и это [illegible] традиціи [illegible] учениковъ [illegible] этомъ пути онъ растериваетъ чарующую [illegible] ности веронской школы и становится [illegible] эклектикомъ. Кароти пишетъ [illegible] сторонъ Кароти былъ старше Франческо [illegible] мало.

Боккачино да Кремона. „Santa Conversazione". Академія въ Венеціи

XIV.



Небольшой по необычайно богатый художественнымъ творчествомъ городъ Виченца, лежащій между Вероной и Падуей. Палладіо въ XVI вѣкѣ придалъ своей Виченцѣ [illegible] обликъ, она стала «классической», вся въ портикахъ, колоннадахъ, фронтонахъ. Но [illegible] была «Венеція на сушѣ», и почему-то венеціанскій характеръ сказался здѣсь ярче, нежели въ сосѣдней и болѣе близкой къ Венеціи Падуѣ. Венеціанскій характеръ сказался и въ [illegible]

Павлапо [illegible] стоически [illegible] суровый Рима [illegible] проникнутая [illegible] чувствительная душа»[*].

Однимъ изъ наиболѣе крупныхъ явленій въ исторіи искусства представляется Бартоломео Монтанья[1], уроженецъ мѣстечка близъ Брешіи, но своею школою [illegible] въ Виченцѣ. Сходство фамилій Мантенья и Монтанья соотвѣтствуетъ и сходству въ живописи. Но Монтанья былъ лѣтъ на пятнадцать моложе Мантеньи и равнымъ образомъ все его искусство мягче, легче, несмотря на вѣрность мастера падуанскимъ формуламъ. Въ знаменитыхъ створкахъ алтаря для капеллы S. Biagio въ Веронской церкви S. Nazaro e Celso (1491—1493) внушительныя фигуры святыхъ стоятъ среди открытаго портика, совершенно еще напоминающаго схемы Мантеньи. Но въ граціозномъ поставѣ ногъ, въ грустномъ взглядѣ святыхъ, въ изящныхъ почти робкихъ жестахъ чувствуется нѣчто противоположное по существу, нѣчто такое, что сближаетъ этихъ мощныхъ атлетовъ съ нѣжными святыми Беллини и Альвизе Виварини, съ жеманными пажами Карпаччіо. Прекрасная картина «Плачъ надъ тѣломъ» въ нагорной вичентинской церкви Монте Берико (1500 года) имѣетъ падуанскую декорацію изъ шлифованныхъ скалъ, а фигуры, разставлены въ архитектурной симметріи, облачены въ «жесткія» драпировки. Но сочный рыжеватый тонъ напоминаетъ Беллини, а пейзажъ въ фонѣ, съ его ломбардскимъ замкомъ, выглядывающимъ изъ-за рощи, съ небомъ, покрытымъ легкими, развѣянными облачками, смягчаетъ трагизмъ и придаетъ всему характеръ элегіи.

Одна изъ самыхъ яркихъ и глубокихъ по краскамъ картинъ Монтаньи — это «Поклоненіе Младенцу» въ Вичентинскомъ музеѣ. Здѣсь пейзажъ носитъ опредѣленно падуанскій характеръ; особенно характерна мелко граненая, въ стилѣ Мантеньи, ступень въ скалѣ, на которой покоится Младенецъ, да и весь стиль этой картины «аскетическій». Но краски поютъ о чемъ-то другомъ, болѣе привѣтливомъ, и въ спокойныхъ выраженіяхъ лицъ Мадонны и двухъ святыхъ отсутствуетъ мантеньевская «жуть»[2].

Рядъ картинъ Монтаньи весьма близокъ къ схемамъ Джованни Беллини, Чимы и особенно Альвизе Виварини. Это большіе напрестольные образа съ Мадонной на тронѣ. Превосходный подобный образъ находится въ музеѣ Виченцы: онъ рисуетъ намъ открытую [illegible] воздуха и свѣта [illegible], покоящуюся на аркахъ. Серебристое небо въ отверстіяхъ между [illegible] изборождено сѣрыми облаками. Болѣе падуанскій характеръ имѣетъ Ма[illegible]

* См. [illegible] 1886 [illegible] la Pinacoteca, [illegible]

[1] Бартоломео родился въ [illegible] близъ Брешіи около 1450 года. Въ 1482 году [illegible] въ Венеціи, въ 1484 [illegible] Виченцѣ [illegible] Монтанья [illegible] и умеръ въ 1523 [illegible]

[2] См. [illegible] строгую [illegible], съ которой написалъ Альвизе Виварини свой внушительный образъ въ Вене[illegible] [illegible]



со святыми Себастіаномъ и Іеронимомъ» въ Венеціанской академіи и особенно скварчіонескій, «хитрый» тронъ и мантеньевскіе барельефы надъ арками въ фонѣ. Архитектурная же декорація знаменитаго [illegible] въ Брерѣ (1492 года) состоитъ изъ круглящагося надъ фигурами Мадонны и святыхъ свода, выложеннаго разноцвѣтнымъ камнемъ и напоминаетъ перспективныя схемы интарсіаторовъ или мраморныя постройки Ломбарди. Аналогичную архитектуру представляетъ декорація алтаря Магдалины въ церкви Санта Корона въ Виченцѣ, но здѣсь сводъ покрытъ не мраморными плитами, а грандіозными мозаичными разводами. Въ предэллѣ послѣдняго образа, къ сожалѣнію очень испорченной, восхитительные пейзажи, особенно въ крайней правой картинѣ, изображающей Магдалину, одѣтую въ свои рыжеватые волосы и молящуюся среди сѣро-бурой пустыни.[*]

Лучшее, что создано Монтаньей въ смыслѣ пейзажа, это тѣ фоны, что мы видимъ въ трехъ его вариантахъ «Святого Іеронима въ пустынѣ» (Музей Польди Пеццоли въ Миланѣ, собраніе Фриццони и собраніе Кресни тамъ же[**]). Во всѣхъ трехъ картинахъ формула совершенно мантеньевская, и мотивы для этихъ пейзажей заимствованы, по примѣру Мантеньи, несомнѣнно, въ каменоломняхъ: колоссальныя скалистыя громады, лѣстницы, уступы, пещеры. Но куда дѣвалась при этомъ суровость, какъ будто неизбѣжная при такихъ мотивахъ, вся неправдоподобная и трагическая жесткость Мантеньи? Если здѣсь о комъ вспоминаешь, такъ скорѣе о Базаити и Беллини. Несомнѣнно, это подходящія декораціи для изображенія святого пустынника, но все же того ужаса и, въ связи съ этимъ, того состраданія къ лишеніямъ Іеронима, которыя вызываютъ аналогичныя картины Дзоппо, Туры и даже Карпаччіо, здѣсь не испытываешь. Это суровая, но и манящая природа. Страшно четырехугольное отверстіе пещеры въ фонѣ картины въ галлереѣ Польди-Пеццоли, но тутъ же рядомъ расположилась гостиница для паломниковъ, а къ самому гроту ведетъ высѣченная въ скалѣ удобная лѣстница, снабженная поручнями.

Видно, сильно перемѣнилось время, если такому мощному художнику, какимъ, несомнѣнно, былъ Монтанья, не удавалось уже всецѣло передавать того, что онъ себѣ ставилъ задачей. Самыя условія жизни времени Скварчоне и Мантеньи были несравненно болѣе суровыми, ужасающими, и это невольно отразилось въ ихъ творчествѣ. Напротивъ того, въ дни, когда Монтанья творилъ свои лучшія картины, самъ старикъ Мантенья написалъ П.

---

* Среди композицій Монтаньи съ архитектурою [illegible] по художественности [illegible] прекрасная картина въ Виченцскомъ музеѣ «Предста[illegible]» [illegible]. Композиція этого образа въ высшей степени оригинальна [illegible] въ фонѣ [illegible].

** Очень близокъ къ этимъ фонамъ прелестный образъ музея въ Виченцѣ «Мадонна [illegible] со святымъ Іеронимомъ и Іоанномъ [illegible]», [illegible] Богородица сидитъ въ бесѣдкѣ, устроенной на неоструганныхъ столбахъ. По обѣ стороны [illegible] зеленые, полные [illegible] пейзажа Шпица.



Джованни Буонконсильо. Плачъ надъ тѣломъ Господнимъ. Музей въ Виченцѣ

насъ [illegible] и уже восходили въ современной Венеціи свѣтила Джорджоне [illegible] Тиціана[135].

Близко къ Монтаньѣ стоитъ его ученикъ Джованни Буонконсильо, прозванный Марескальо[136]. Его Плачъ надъ тѣломъ Господнимъ въ Виченцскомъ музеѣ — одна изъ прекраснѣйшихъ картинъ [illegible]

[135] Братъ (?) Бартоломео Монтаньи, Бенедетто (дѣятельность его простирается съ 1490 по 1511 годъ), сравнительно слабый и малоинтересный живописецъ. Имя его скорѣе увѣковѣчено его гравюрами на мѣди.

[136] Упоминается Буонконсильо съ 1497 [illegible] 1537 годъ, послѣднее время онъ работалъ въ Венеціи.

живописи. Благодаря тому, что Буонконсиліо опускаетъ горизонтъ и изображаетъ позади (великолѣпно нарисованныхъ) фигуръ далекую даль, заканчивающуюся цѣпью высокихъ синихъ горъ, благодаря высохшему кустарнику, протягивающему свои вѣтви изъ скважины угла справа, и особенно благодаря превосходно написанному (невольно вспоминаешь Беллено и Коро) серебристо-голубому, исполосованному горизонтальными облаками небу, картина эта производитъ совершенно исключительное впечатлѣніе. Зимнимъ холодомъ вѣетъ надъ гробницей, точно вѣтви поникнутыхъ плачущихъ [illegible]. Все говоритъ о безутѣшномъ горѣ, о концѣ, и страшно свѣтится блѣдно-зеленоватое тѣло Спасителя рядомъ съ глубокой синевой плаща Мадонны. Самая техника — рѣзкая, опредѣленная — подчеркиваетъ настроеніе, не впадая однако въ преувеличенную жесткость Мантеньи.

Въ другихъ картинахъ мастеръ рѣшительно приближается къ венеціанцамъ — къ Беллини, Альвизе, Карпаччіо — особенно въ томъ, что касается архитектурныхъ декорацій, съ полнымъ совершенствомъ сочиненныхъ и написанныхъ Буонконсиліо. Въ просторной лоджіи помѣстилъ онъ свою «Мадонну со святыми» въ образѣ церкви Санъ Рокко въ Виченцѣ, очень изящна также лоджія въ образѣ св. Севастіана церкви С. Джакомо дель Орто въ Венеціи. Въ послѣдней картинѣ съ величайшимъ искусствомъ изображенъ потолокъ и перспективно сокращающіяся на немъ изображенія святыхъ. Тема, представлявшая непреодолимыя трудности даже для геніальныхъ мастеровъ пятьдесятъ лѣтъ назадъ, дѣлается теперь доступной для второстепенныхъ художниковъ, идущихъ по слѣдамъ другихъ. Наконецъ, полнаго иллюзіонизма въ передачѣ такой «часовни» Буонконсиліо достигаетъ въ большомъ золотистомъ образѣ «Мадонна со святыми» (1502 годъ) въ Вичентинскомъ музеѣ и въ образѣ «Спаситель между святыми Эразмомъ и Секундомъ» въ церкви Санто Спирито въ Венеціи (1534 года).

Натурализмъ Буонконсиліо, его страсть къ [illegible] къ иллюзорному изображенію вещей, выражается еще въ томъ, какъ онъ трактуетъ всевозможныя детали: ризы, драпировки, атрибуты святыхъ, капители колоннъ, лампады, пьедесталы, на которыхъ, согласно старинной схемѣ, стоятъ центральныя фигуры напрестольныхъ образовъ. Нигдѣ не забываетъ художникъ помѣстить (en trompe l'oeil) лоскутки бумаги, снабженные его [illegible] подписью. Въ мастерствѣ передавать видимость онъ идетъ еще дальше Беллини, Монтаньи, и лишь въ однообразной схематичности композиціи, въ фасовомъ и симметричномъ расположеніи фигуръ и архитектуры [illegible] еще нѣкоторый примитивизмъ великолѣпнаго мастера. Но подобнаго схематизма не чуждъ даже самъ Джорджоне («Мадонна Кастельфранко»). Лишь Тиціанъ въ венеціанской живописи рѣшительно опрокидываетъ [illegible] фантазію традиціи и превращаетъ церковный образъ въ свободную [illegible].

Третій значительный вичентинскій художникъ конца XV вѣка — М[illegible]

челло Фоголино[127]. Его ранняя пестрая картина «Поклоненіе волхвовъ» въ Museo Civico Виченцы интересна потому, что въ хитромъ ея пейзажѣ сплетаются несомнѣнно нидерландскія и нѣмецкія вліянія. «Схема» пейзажа — эти голые хребты горы — все еще падуанская по суровымъ линіямъ, расцвечена всякими «украшеніями», состоящими изъ кустиковъ, ползучихъ растеній, обвивающагося мха[128]. «Нѣмецкій» вкусъ сказывается и въ пестромъ разнообразіи одеждъ, въ сухости письма. Восхитительны и болѣе самостоятельны уже пейзажи предэллы того же образа, въ которыхъ въ строгой гаммѣ красокъ и въ довольно сухой манерѣ написаны коричневыя скалы, зеленовато-голубыя озера и горы (особенно хороши средній и правый сюжеты «Поклоненіе Младенцу» и «Бѣгство въ Египетъ»). Пейзажъ другой фризообразной картины въ томъ же музеѣ («Святой Францискъ съ четырьмя другими святыми») обладаетъ мягкимъ и нѣжнымъ характеромъ, напоминающимъ не то Мемлинга, не то умбрійцевъ. Справа здѣсь помѣщена ведута Виченцы среди фантастической гористой мѣстности[129].

Передвигаясь отъ Виченцы на западъ, мы находимъ въ Кремонѣ небольшую школу живописи, во главѣ съ прекраснымъ мастеромъ Боккаччино Боккаччино [1460 (?) — 1525 (?)][130]. Этимъ мастеромъ (и его учениками) исполнена роспись собора въ Кремонѣ, но своей славой въ настоящее время онъ обязанъ главнымъ образомъ картинѣ въ Венеціанской академіи «Мадонна со святыми», являющейся однимъ изъ раннихъ примѣровъ такъ называемыхъ «Santa Conversazione», окончательно превратившихъ церковную икону въ милыя бытовыя композиціи, полныя интимнаго чувства[131]. Вмѣсто того, чтобы изображать Мадонну на престолѣ и святыхъ въ чопорныхъ позахъ придвор-

127 Марчелло родился, вѣроятно, въ послѣдней трети XV вѣка, работалъ въ Виченцѣ въ первой половинѣ XVI вѣка.

128 Этотъ пейзажъ въ «Поклоненіи волхвовъ» имѣетъ также много общаго съ ранними пейзажами Перуджино («Исторія святого Бернардина»), однако, написана картина Фоголино лѣтъ пятьдесятъ спустя послѣ той серіи картинъ (о ней ниже).

129 Изъ крупныхъ вичентинскихъ художниковъ мы не коснулись лишь одного Сперанцы, художника строгаго и красиваго, но не обладающаго той жизненностью, которая составляетъ прелесть Монтаньи и Буонконсильо.

130 Первую половину своей жизни Боккаччино провелъ въ Феррарѣ, затѣмъ въ Венеціи и Миланѣ. Вернувшись въ Феррару, онъ убилъ здѣсь изъ ревности свою жену (въ 1505 году) и бѣжалъ въ Кремону. См. [illegible] «I Boccaccino» въ «Arte e Storia», X и XI и [illegible] тамъ же IX. Боккаччино также [illegible] «Всенто Боккаччино», несмотря на то, что [illegible] ломбардскаго характера, [illegible] ничего общаго [illegible] не имѣетъ. [illegible] Николо д'Аппіано (см. статью Frizzoni въ «Rassegna d'Arte» за 1900, но скорѣе въ нихъ нужно видѣть произведенія [illegible] тамъ же 1912, VI.

131 Этотъ типъ «святыхъ бесѣдъ» ведетъ свое начало отъ «Мадоннъ въ райскомъ саду», лучшимъ примѣромъ которыхъ можно считать картину Джіоно, въ Веронѣ. Но въ тѣхъ раннихъ картинахъ впечатлѣнію интимности и простоты противорѣчатъ обильное употребленіе золота, присутствіе ангеловъ, нимбы вокругъ головъ священныхъ лицъ, чего уже не найти въ композиціяхъ конца кватроченто и начала XVI вѣка. Однимъ изъ раннихъ примѣровъ «Santa Conversazione» въ венеціанской живописи является картина Беллини въ С. Франческо, но по сравненію съ картиной Боккаччино она можетъ показаться торжественной, почти офиціальной. Появленіе новаго типа въ иконографіи было порождено не столько отдѣльными вдохновеніями, сколько всей совокупностью условій времени, всей его психологіи. Примѣры, аналогичные итальянскимъ Santa Conversazione, мы въ эти же годы найдемъ и въ Нидерландахъ, и въ Германіи, и во Франціи. [illegible] — Марія [illegible] и «Марія среди Святой Семьи».

наго разсказа. У подножія его художникъ вывелъ Святую Семью и Св. [illegible] въ [illegible] деревенское приволье и усадили на мягкую траву подъ открытымъ спокойнымъ небомъ.

Общее настроеніе этихъ картинъ мягкое, идиллическое, и всѣми этими чертами въ высшей степени отличается картина Боккаччино съ ея чарующимъ полунѣмецкимъ пейзажемъ, въ которомъ такъ нѣжно таютъ дали, а ближніе планы написаны съ необычайнымъ усердіемъ и любовью. Но суховатый стиль, лежащій въ основѣ феррарской школы, въ которой получилъ свое образованіе Боккаччино, сказывается и здѣсь, частью въ угловатости (почти готической) драпировокъ, частью въ слишкомъ острой моделировкѣ фиговаго дерева справа. Въ другихъ картинахъ Боккаччино тѣ же черты обнаруживаются то въ постройкѣ трона, то въ перспективѣ. На ряду съ этимъ въ твореніи мастера уживаются умбрійскіе, проникшіе черезъ Романью и Болонью мотивы: пушистость отдѣльныхъ деревьевъ и помянутая туманность далей [142].

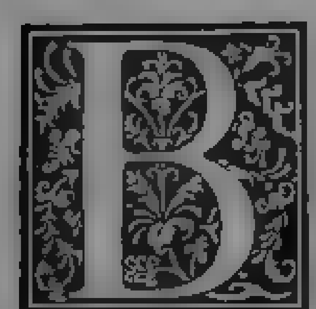


[142] [illegible] «Мадонной» [illegible] Бартоломео [illegible] [illegible] «Мадоннѣ» [illegible] изъ окрестностей Падуи. Къ Бартоломео [illegible]



Ценале и Бутиноне. Распятіе. Предэлла алтарнаго образа въ Тревильо

XV.



Въ западной Ломбардіи падуанское теченіе находитъ свое лучшее выраженіе въ дѣятельности Винченцо Фоппы, одного изъ самыхъ передовыхъ мастеровъ второй половины XV вѣка, переселившагося сюда изъ Венеціанской области (родился онъ приблизительно одновременно съ Мантеньей, около 1430 года, въ Брешіи)[143]. Въ творчествѣ Винченцо Фоппы смѣшиваются пластическіе элементы школы Скварчоне со свѣтовыми достиженіями Пьеро деи Франческа.

Эти черты Фоппа выразилъ особенно наглядно въ росписи капеллы Портинари (св. Петра мученика) въ церкви S. Eustorgio въ Миланѣ (1466—1468). Фигуры святыхъ отцовъ, изображенныя на сводахъ капеллы какъ бы сидящими въ круглыхъ окнахъ, повторяютъ декоративную идею, использованную падуанцемъ Никколо въ абсидѣ капеллы Эремитани. Главныя же сцены въ полетахъ подъ сводами полны очень удачныхъ перспективныхъ построеній въ духѣ Франчески, и въ нихъ повторяется характерная особенность окраски

[143] Фоппа переселился въ Павію [illegible] 1461 году [illegible] въ Миланѣ [illegible] Въ 1468 году онъ живетъ то въ Генуѣ, то въ [illegible] то въ Миланѣ. Въ 1490 году Фоппа вер-[illegible] и умеръ въ [illegible] ...segna d'Arte, 1902 и 1903, и [illegible] «V. F. of Brescia», London, 1909.

архитектуры всей капеллы (построенной флорентинцемъ Микелоццо). Вся эта роспись имѣетъ назначение произвести иллюзионное впечатлѣние; при этомъ оптическое ухищрение достигаетъ своей предѣльной силы въ фрескѣ тамбура, въ которомъ и ангелы, стоящие по карнизу, и гирлянды [illegible] сдѣланы слегка выпуклыми.

Общее впечатлѣние отъ декоровки капеллы Портинари нѣсколько холодное (доминируютъ вообще рѣзкия въ сѣверныхъ фрескахъ бѣлая и свѣтло-желтоватая краски), но этотъ холодъ объясняется, главнымъ образомъ, желаниемъ Фоппы придать всему возможно больше свѣта и воздуха. Въ сценѣ убиения св. Петра-Доминиканца замѣчателенъ пейзажъ съ остроконечными «нидерландскими» горами, какъ бы предвѣщающими леонардовские «лунные пейзажи».[144] Здѣсь «пленэрная» задача въ духѣ Франчески выражена особенно ясно въ сѣромъ тонѣ дали и сѣровато-зеленомъ - рощи, а также въ «туманной» трактовкѣ травы на первомъ планѣ.[145]

Еще рѣзче выразилось падуанское влияние въ творении учениковъ Фоппы двухъ художниковъ, постоянно работавшихъ вмѣстѣ, Бернардо Дзенале и Бутиноне.[146] Шедевромъ ихъ является большой, роскошный алтарь собора въ Тревилио (1485 года), въ которомъ скорѣе сказывается близость къ Скварчоне, къ Кривелли или къ самому Мантеньѣ, нежели къ Фоппѣ. Распятие въ предѣллѣ этого образа является какъ бы варіантомъ картины съ тѣмъ же сюжетомъ великаго падуанца въ Луврѣ. Творцы Тревильянскаго алтаря особенно любятъ «плафонные ракурсы», уходящие въ глубь галлереи, рѣзкую лѣпку лицъ и тѣла, словомъ, всюду выступаютъ ихъ пластическия исканія. Но странное дѣло, несмотря на это, ретабль ихъ въ общемъ производитъ плоское впечатлѣние, и это, несомнѣнно, благодаря обилию золота, архаической тѣснотѣ композиціи и часто довольно безсмысленному размѣщению фигуръ (напримѣръ, св. Мартинъ на лошади изображенъ стоящимъ въ узкой галлереѣ, при чемъ голова его касается арки). Оба живописца были, несомнѣнно, мощными художественными натурами, не признававшими компромиссовъ (это ясно выражено въ нѣсколькихъ чрезвычайно энергичныхъ типахъ святыхъ), но въ то же время по сравнению съ художниками Венецианской области (Падуи, Вероны, Виченцы) они кажутся «провинціалами». Провинціалами они кажутся и рядомъ съ ихъ учителемъ.

Вообще, послѣ того какъ прошла плеяда Бизукіо, Грасси и другихъ знаменитыхъ въ свое время художниковъ, развитие ломбардской живо[illegible]

143 Нидерландский оттѣнокъ имѣетъ и комната Марии въ «Благовѣщеніи», несмотря на классическій характеръ архитектуры. Этотъ оттѣнокъ вызванъ отчасти обилиемъ въ главной композиціи [illegible].

144 Роспись эта относится, вѣроятно, къ 1466-му году. На фрескѣ, украшающей южную стѣну капеллы, помѣченъ 1462 годъ [illegible] композиціи «Мадонна съ жертвователемъ», приписываютъ теперь Бартоломео ди Прато. Близко къ фрескамъ Портинари стоятъ фрески, украшавшія когда-то [illegible] Кастильоне въ Павии и [illegible] Бонифацио Бембо.

146 Bernardo Zenale [illegible] въ 1507 [illegible] умеръ въ 1526 [illegible]

[illegible] въ моментъ пріѣзда Фоппы въ Миланъ находилось [illegible] сравнительно съ другими школами Италіи. Такъ, напримѣръ, фрески Грегоріо и Амброджо Дзаваттари[147] въ Монцскомъ соборѣ, написанныя въ 1440-хъ годахъ, — т. е. въ тѣ годы, когда Скварчіонистамъ досталась роспись капеллы Эремитани, когда Доменико ди Бартоло расписывалъ Сіенскій госпиталь, а Липпи, Учелло, Кастаньо и Франческа уже создали многое изъ того, что должно было подготовить во Флоренціи почву для появленія Леонардо и Микель Анджело, — фрески эти исполнены совершенно примитивнымъ образомъ въ духѣ миніатюристовъ конца XIV в., безъ проблеска тѣхъ научныхъ знаній, которыми горѣли уже лучшіе художники Италіи. На монцскихъ фрескахъ, декоративныхъ и занятныхъ (къ нимъ мы еще вернемся), все совершенно плоско, нѣтъ и намека [на перспек]тивную глубину, на размѣщеніе фигуръ въ пространствѣ. Встрѣчаются въ нихъ и самыя дикія несообразности въ пропорціяхъ, а вмѣсто неба стелется золотой орнаментированный фонъ[149].



[illegible] Благовѣщеніе [illegible]

[147] См. G. Fumagalli e L. Beltrami, «La cappella [illegible] in Monza e le sue pitture», Milano 1891, e R. Majocchi, «Di alcuni dipinti dei fratelli Zavattari» [illegible]

[148] [illegible]

[illegible] гдѣ сохранилась его роспись капеллы [illegible] Не лучше этихъ перегруженныхъ фигурами фресокъ пейзажи [illegible] того же [illegible] труффета фризовъ [illegible] пустынниковъ. Уже то характерно, [illegible]

Среди своеобразныхъ, но довольно скучныхъ, характерно-провинціальныхъ художниковъ Ломбардіи второй половины XV вѣка мы находимъ довольно-таки большого мастера Амброджо да Фоссано, прозваннаго Бергоньоне.[1] Ему удалось создать полныя красоты произведенія, несмотря на то, что онъ выказалъ необычайное упорство въ вѣрности какой-то архаической строгости и неподвижности и не послѣдовалъ примѣру своихъ младшихъ товарищей, поступившихъ въ ряды подражателей Леонардо да Винчи (переселившагося въ Миланъ въ 1483 году). Но насъ этотъ мастеръ не можетъ интересовать такъ, какъ другіе, болѣе жизненные художники XV вѣка. Красота его иногда слишкомъ поверхностна, позы слишкомъ однообразны и чопорны, онъ совершенно лишенъ драматическаго таланта и, наконецъ, онъ обнаруживаетъ необычайное равнодушіе къ характеристикѣ мѣста дѣйствія. Нѣсколько его образовъ, впрочемъ, представляютъ прекрасныя лица и портреты чисто-ренессанснаго характера, выписанные съ опрятностью и отчетливостью, доходящей до рѣзкости. Любопытно, что и этотъ художникъ какъ будто не зналъ эволюціи. Его послѣдняя картина, помѣченная 1522-мъ годомъ, такъ же безжизненна, скованна, методична, какъ и всѣ другія.



нето Перконетто пишетъ ровнымъ чернымъ колеромъ.

[1] «Ambrogio da Fossano detto Bergognone», какъ именовалъ себя самъ мастеръ, упоминается впервые въ 1481 году (родился вѣроятно около 1450 года). Съ 1488 по 1494 годъ онъ работаетъ въ Чертозѣ Павійской, съ 1508 по 1500 годъ въ Лоди, съ 1512 по 1514 годъ въ Павіи. [illegible] въ Чертозѣ и [illegible] въ миланскомъ С. Симпличіано [illegible] которыхъ, къ сожалѣнію, не установлено. C. Beltrami, «A. F., detto il B.», Milano, 1895; L. e R. Malaguzzi, «Intorno a A. B.» въ «Arte», 1909; G. Zappa, «Note sul B.», тамъ же [illegible] «Arte», 1900, стр. 123. [illegible] стоятъ: Винченцо Чиверкіо (умеръ въ 1544 году), Амброджо Бевилакуа (конецъ XV вѣка), Джованъ Мартино Спанцотти изъ Казале, [illegible] Фереро (начало XVI вѣка) и генуэзецъ [illegible] Пьяцца.

СОДЕРЖАНІЕ

ПЕРВАГО ТОМА

ПРЕДИСЛОВІЕ.

ВВЕДЕНІЕ.

ПЕЙЗАЖЪ ВЪ ДРЕВНОСТИ

ПЕЙЗАЖЪ ВЪ ВИЗАНТІЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

ПЕЙЗАЖЪ ВЪ СРЕДНЕВѢКОВОЙ ЖИВОПИСИ

ПЕЙЗАЖЪ ВЪ ИТАЛЬЯНСКОМЪ ТРЕЧЕНТО

ПЕЙЗАЖЪ ВЪ СѢВЕРНОЙ ГОТИКѢ. НИДЕРЛАНДЫ.

ФРАНЦУЗСКІЙ И ИСПАНСКІЙ ПЕЙЗАЖЪ ВЪ XV В.

НѢМЕЦКІЙ ПЕЙЗАЖЪ ВЪ XV и XVI ВѢКАХЪ (ДО ПЕРЕВѢСА ИТАЛЬЯНСКАГО ВЛІЯНІЯ).

ТОСКАНСКІЙ ПЕЙЗАЖЪ ВЪ НАЧАЛѢ КВАТРОЧЕНТО.

ЖИВОПИСЬ КВАТРОЧЕНТО НА СѢВЕРѢ ИТАЛІИ.



Первый томъ «Исторіи живописи» Александра Бенуа отпечатанъ въ типографіи «Сиріусъ» въ теченіе 1912 года.

Клише изготовлены цинкографіей Товарищества Р. Голике и А. Вильборгъ.

Цвѣтныя картины отпечатаны фирмой E. A. Seemann въ Лейпцигѣ.

Бумага изготовлена Акціонернымъ Обществомъ Невской писчебумажной фабрики.

С.-Петербургъ